民国学术丛刊•博士论文编

主编 叶隽　　副主编 刘训练



中国古代乐器考

萧友梅 著　廖辅叔 译

论中国古典歌剧

王光祈 著　金经言 译

吉林出版集团有限责任公司

中国古代乐器考

萧友梅 著　廖辅叔 译

论中国古典歌剧

王光祈 著　金经言 译

吉林出版集团有限责任公司

出 品 人：周殿富
策　　划：国文创意
策划编辑：刘训练
责任编辑：顾学云　史　宁
封面设计：未　氓

图书在版编目(CIP)数据

中国古代乐器考·论中国古典歌剧／萧友梅，王光祈著；廖辅叔，金经言译．—长春：吉林出版集团有限责任公司，2009.12
(民国学术丛刊)
ISBN 978-7-5463-0951-4

Ⅰ．①中… Ⅱ．①萧… ②王… ③廖… ④金… Ⅲ．①古乐器－研究－中国②歌剧－研究－中国－古代 Ⅳ．①K875.5②J822

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第222295号

书　　名：中国古代乐器考·论中国古典歌剧
著　　者：萧友梅　王光祈
译　　者：廖辅叔　金经言
出　　版：吉林出版集团有限责任公司
地　　址：长春市人民大街4646号(130021)
印　　刷：北京振兴华印刷有限公司
开　　本：650mm×960mm　1/16
印　　张：18.75
版　　次：2010年1月第1版
印　　次：2010年1月第1次印刷
发　　行：北京吉版图书有限责任公司
地　　址：北京市宣武区椿树园15-18栋底商A222号(100052)
电　　话：010-63106240(发行部)
书　　号：ISBN 978-7-5463-0951-4
定　　价：32.00元

民国学术丛刊●博士论文编

主编 叶隽　　副主编 刘训练

民国学术丛刊　总序

就中国传统之发展而言，清民之际乃是最重要的转型时代。这里的"民"不仅指狭义上的中华民国（北洋时代与南京时代又不同），也还包括了日后的中华人民共和国。因为，帝制崩溃乃是一大转折，由此所开辟者非仅一朝一代之"更名换姓"，更具备我文明中国之步入现代世界的标志性意义。

虽然我们能看到的历史进程极其有限，但自清帝逊位、民国肇创之后，就开始了中国历史上的新纪元。毛泽东曾有意援用中华民国之名号，充分体现出其作为历史过程自觉者的伟人意识，可终究抵不过劝进者"开天辟地"的创新而最后重新更定国号。不过"民"之一字却始终未易，也可见出"清民易代"的长效性。

自 1990 年代以来，随着学术史意识的逐渐恢复，大陆学界对民国一代学术也给予了高度认同，除了编撰学案、结集成史之外，重印昔贤经典、接续学术传统，则为不可不做的重要举措。除了早期的"民国丛书"（上海书店）以影印本大批量推出各类代表性的民国著作之外，还有诸如"民国学术经典丛书"（东方、中

国社会科学等出版社)、“民国珍本丛刊”(团结出版社)、“六点学术·民国系列”(华东师范大学出版社)等;至于以民国时代为主要内容的,诸如“二十世纪中国史学名著”(河北教育出版社)、“旧籍新刊丛书”(岳麓书社)、“蓬莱阁丛书”(上海古籍出版社)等。各类出版社的“书库”系列也多以民国名著为主,如“商务印书馆文库”、“三联精选”、“新世纪万有文库·近世文化书系”(辽宁教育出版社)等;而清点20世纪或中国现代学术也多半以民国主打,如“二十世纪学术要籍重刊”(云南人民出版社)、“中国现代学术经典”(河北教育出版社)等;至于以“国学”为题的,亦然,如“国学入门丛书”(中华书局)、“二十世纪国学丛书”(华东师范大学出版社)等;至于还有所谓“近人学术述林”(浙江人民出版社)、“大家小书”(北京出版社)等可谓不胜枚举,比比皆是。在这种背景下还要推出一套“民国学术丛刊”的意义究竟何在?

总体来说,随着20世纪初之废科举、兴学堂的“霹雳手段”,到了1910年代民国肇创后的办教育、立学术,基本已是“题中应有之义”,并未掀起绝大波澜。所谓“民国学术”也就是中国现代学术创立、发展时代的学术状况。虽然这段时间前后不到40年(1912—1949年),但其所产生的丰硕学术成果却不容小觑。就此而言,重刊旧籍,其意决非仅是“旧物利用”;它更指向“重温历史”,意味着我们如何重新认知“昨日”、资鉴“历史”、确立“坐标”、走向“明天”。也就是说,我们一方面固然要充分利用“学术祖辈”的丰厚遗产,另一方面更需要有在历史行进过程中不断与“传统”进行对话的自觉意识,这个传统不仅包括中国文明的悠久典籍与先贤智慧,也理应关注在现代性转型过程中确立典范的“中国现代学统”。而在学术史意识之初的“回归学统”之外,也要有能力在宏观审视世界现代学术发展的背景中从容反省,

我们的学术前辈在传统崩裂、现代初萌、一切仿佛开天辟地的时代里究竟达到了怎样的高度，又留下了怎样的缺憾和距离？在某种意义上，他们那代人既要为中国现代学术初期之成就定尺度，也要为中国在世界现代学术谱系中争位置，可谓“重任在肩”。就此而言，出版这套“民国学术丛刊”也还有编选者、导读者、出版者自身的学术寄托。

相比较时贤的“文字飞扬”，这些尘封在故纸堆中的民国旧书自也有其“晦涩艰深”的一面。这不仅是说文字的易代不同、学科的自然演进、关怀的时代语境等等，也还有“今人”与“前辈”的价值取向、文章风格乃至世道人心之间难以避免的缝隙和差距，故此，我们也希望能借助大家的导读，以高深学问而作浅近文字，借助生花妙笔的华彩章句，使得“旧时王谢堂前燕，飞入寻常百姓家”。

在我看来，或则可把至今仍在进程中的中国现代学术发展历程，分为三段六代人。就时段来看，可以分为三段：1912—1952年；1952—1992年；1992—2030年前后。本丛书涉猎范围，基本上是第一阶段和前三代人。第一阶段可谓“黄金时代”，虽政治变动频繁、战争此起彼伏，但学人仍作出了相当出色的成绩；第二阶段基本属于荒废和接续时代，1990年代以后的学术史自觉意识的确立才真正接续了原有的现代学术传统；就第三个阶段来说，中国现代学术才刚刚开始不久，仍在进程之中。在这个阶段里，我们是否能拿出“过硬”的成绩来，对于“中国崛起”至关重要。因为，一方面是条件基本具备。当此时代，学术史意识已成常识；全球化趋势已大势所趋；电子信息化的应用也都相当普及。中国现代学人可以基本在同一个平台上，面对西方学者，挑战和机遇并存。关键在于，我们怎么去做？另一方面，国

家之发展需要学术的进步、思想的创生。撒切尔夫人不无傲慢地宣称，中国崛起不足为虑，因为任何一个大国都不可能只输出物质产品而没有精神产品；在她眼里，中国根本就没有什么原创性的文化产品可言。未来的二十年左右的时间，是中国走向世界的关键期。而最关键的，则是中国的大脑，作为学人的学术与思想，因为他们将成为中国前进的灯塔。故此，学人之承担国运之责任也不可谓不重。当然，这里重点关注的仍是民国，将其定义为狭窄的概念之内，即传统上的 1912－1949 年间。虽然就长时段眼光观之，这短短的 37 年间实在不过“白驹过隙”，可其中孕育的学术生机可能，却确实是“浩浩然大哉”。

就代际变迁来看，可分六代人。原生代（即介于传统学术向现代学术的过渡一代人），以沈曾植、罗振玉、章太炎、王国维、梁启超等为代表，他们多半在 1870 年前后出生，在传统学术方面造诣深厚，部分学人又借助留东（日本）之便，而得以窥见西学门径，乃是传统学术的终结者与向现代学术转型过程中起到“承前启后”作用的一代人；第一代人，1890 年前后生人，以陈寅恪、胡适、汤用彤、吴宓、郭沫若、冯友兰、朱光潜等为代表，他们多半具有良好的国学修养，并得时代之机遇而能留学西方（主要是欧美，但如陈垣、钱穆等未留学），不以求学位为终极目标，在五四前后留学归来，对于中国现代学术的创立和发展起到重要作用，颇多人集中在北大、清华这两大重镇；第二代人，1910 年前后生人，以钱锺书、费孝通、冯至、季羡林等为代表，他们仍具有一定的旧学基础，但除极少数外已难与前代人比肩，多半在抗战前后留学归来，获有博士学问，倾向专门之学，以外国做研究对象者不少，他们对中国现代学术发展也作出了重要贡献，并对 1980 年代后的学术薪火传承有重要意义；第三代人，1930 年前后生

人，以李泽厚、庞朴、叶秀山、谢冕、刘再复等为代表，他们多半在一种救亡与革命的时代背景中成长，多半没有留学机会，学术训练与知识积淀都有先天不足，但具备很丰富的社会实践经验以及自学成材的能力，部分学者能利用特殊的时代境遇仍作出了引人注目的学术成就；第四代人，1950 年前后生人，以葛兆光、陈来、陈平原、桑兵、汪晖等为代表，他们多半是“文革”后第一批大学生或研究生，有机会到国外进行学术研究，接触到西方的学界状况，部分人也攻读了学位，并借助改革开放和中国发展的东风，形成了自觉的学术史意识，重新接续了中国现代学术的传统，较之前代学人明显有突破，积累了相当的学术成绩，是目前学界的领军人物；第五代人，1970 年前后生人，这代人基本尚在形成之中，他们是第四代学人的弟子辈，同时又与第三代学人产生某种“亲密接触”。当然，这样一种划分不是绝对的，它的特征概括也只是相对而言，其目的是为理解民国学术提供一种参照系和整体学术地图坐标。

民国一代学术，主要是第一、二代学人的学术空间。当五四一代以一种“元气淋漓”的激烈方式而确立起自己在学术、文化场域的主导性占位后，后五四一代当然深受影响，纷纷漂洋过海，学习师辈的成功经验，立志“为中国文化寻路”；在 1930 年代后期，他们的弟子辈多半放洋归来，成为抗战建国年代中国学术发展的生力军。尤其是西南联大的熏陶下，可谓成就了“两代学人”的精彩共舞时代，中国现代学术不但开创了极为辉煌的“事功年代”，且不说自然科学家如华罗庚、陈省身、周培源、吴大猷、曾昭伦等人的成就，就列举一下人文学者的著作吧！冯友兰的《贞元六书》、闻一多的《神话与诗》、金岳霖的《知识论》、陈寅恪的《隋唐制度渊源略论稿》、钱锺书的《谈艺录》、潘光旦的《优生

与抗战》……正所谓“联合大学以其兼容并包之精神，转移社会一时之风气，内树学术自由之规模，外来民主堡垒之称号，违千夫之诺诺，作一士之谔谔”(西南联大纪念碑文)。

当前辈学人的学术史勋绩以如此绚丽、厚重甚至不乏悲壮的方式集中呈现时，他们坚守“书斋”的努力和“纸上苍生”的努力，就不仅是一种资源，一种能被后世学人再生利用的宝贵学术资源，而且也自然形成一种坐标，一种后代学人可以由此出发、寻得自己精神安身立命处的“大学术”！这样一种坐标，或许还不能给我们在市场经济中苦苦支撑的纯正学人以实在的“物质支援”，但朱自清先生拒绝美国救济的选择，却仍有那样一种无言的力量。这样一种坐标，其实传递给我们的，更是一种传统，一种中国学术积淀千载、现代重生，完成转型之后又规定未来民族血脉的纯正学统。这，才是最值得发覆的一层含义。

相比较原生代人的元气淋漓、第三代人的先天不足、第五代人的行进之中，那么，目前最能代表中国现代学术创造实绩的，是第一、二、四代人的学术成绩。尤其是作为承上启下、接续学统的第四代人，他们可谓是“后来居上”，已经贡献出了相当不凡的学术成绩，而且在著述的数量和质量上都有不凡的表现。诸如葛兆光《中国思想史》2卷、汪晖《现代中国思想之兴起》4卷、陈平原《中国现代学术之建立》、桑兵《国学与汉学》等皆堪代表，相信不但可以“藏之名山”，亦确可“传之后世”。但恐怕不得不承认的也是，在第四代学人中确实尚未出现如陈寅恪、钱锺书那样横贯而通的大家人物。

民国一代学术，开启中国现代学术的纯正源头，其功用也不可谓不大。希望我们这些来此探胜者，不要采玉宝山，空手而还。重温第一、二代学者的学术史贡献，不但可以使我们借鉴学

习前人呕心沥血的资源宝藏，而且更可以重温激情岁月的开创时代的学人精神。通过民国学术的重要成就的梳理和重版，我们希望能再现那代学人的“岁月峥嵘”。无论是在文史哲等人文领域的“确立典范”，还是社会科学（甚至自然科学）方面的“发凡起例”，我们看看著作的题名和作者的立意，就知道在社会学、人类学、政治学等领域前贤曾达到了怎样的高度，曾确立了一个如何辉煌的起点？本丛书虽然没有严格的学科划分，但却并非不具备学科史的基本眼光，邀请的导读专家就是从这样一个层面考虑。而在一般意义的学科划分系列之外，又特别增辟了“海外博士论文”系列与“学术研究译著”系列。前者希望借助民国学人在留学时代的精彩创发，让我们一窥兼采中西之后的学术规训之作究竟可以达到怎样的一种层次，虽然其撰作语言并非中文，可这毕竟也是中国现代学术的重要组成部分；后者则借助学术父辈们资鉴他山之玉的具体成果，希望不仅能将他们呕心沥血而移玉东来的学术译著化为今日后辈负重前行的重要资源，更期待藉由此一窗口展现那代学人胸怀天下的“世界学术”之整体认知。敬请读者关注。

陈寅恪先生曾批评当时的中国学界谓：“国人治学，罕具通识”（陈垣《敦煌劫余录・序》）。他这是以世界学术的眼光来衡量正在创立期的中国现代学术，其批评不可谓不严厉，其言辞则不可谓不中肯。吾辈或可加一句，“有之，自寅恪先生始”。作为中国现代学者第一人，寅恪先生强调“士之读书治学，盖将以脱心志于俗谛之桎梏，真理因得以发扬。思想而不自由，毋宁死耳”（《清华大学王观堂先生纪念碑铭》）。他不但以“独立之精神、自由之思想”确立起关乎中国现代学术根本的价值观，为后世学人之立精神；更以治学态度的“通识观”确立起学人微观层

面可以依循的伦理观。而中国现代学术的未来发展若能建立在这样一种“通识意识”、“独立精神”、“自由思想”的基础之上，则中国现代学术之于世界学术的位置，或可有所希望哉！是为序。

叶隽

2009年4月16日—6月15日

作于北京—欧行旅次之柏林，改定于7月26日北京

萧友梅　德文原著
廖辅叔　译

中国古代乐器考

（前 3000—1700）

导读

一

萧友梅(1884—1940),我国著名音乐教育家、作曲家、音乐理论家。我国近代专业音乐教育的奠基者、专业音乐创作的先行者和音乐理论的探索者。

萧友梅字思鹤,又字雪朋,广东香山人。幼年时随全家移居澳门,曾与孙中山先生为邻,受革命思想熏陶,又受邻近的葡萄牙传教士奏乐的影响,而对音乐产生了兴趣。1900年,中学入广州时敏学堂,攻读新学课程。1902年赴日本留学,入东京高等师范学校附中,并在东京帝国学校选习钢琴、声乐。1906年入东京帝国大学攻读教育学,继续在音乐学校学习钢琴,在这期间,他经孙中山介绍加入中国同盟会,常掩护中山先生和廖仲恺等在日本的革命活动。1909年,萧友梅毕业回国,先后被任命为清政府奏派学部视学官、民国临时政府总统府秘书、广东省教育司学校科科长。

1912年，萧友梅在孙中山的安排下赴德国留学。他在莱比锡大学攻读教育学，并在莱比锡音乐学院学习理论作曲。1916年，他以《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》一文获莱比锡大学哲学博士学位。

萧友梅的留学经历始终与教育及音乐相关。1920年3月，36岁的萧友梅回到北京，由此将他的人生与中国近代音乐及音乐教育的起步紧密联结在一起。5月，他发表文章，希望国内设音乐教育机关，认为发展音乐的关键在于音乐教育。9月，他应北京大学校长蔡元培之聘，任北大哲学系讲师及音乐研究会导师，主讲和声学等课程，好奇赶来听课的学生达千余人。两年后，他向蔡元培建议并得到支持，将北大音乐研究会改名为“北京大学附设音乐传习所”，设“本科”与“选科”，开始招收学生，“一面传习西洋音乐，一面改进中国国乐”，并自任指挥、组织管弦乐队进行公开演出，这是中国近代第一个比较正式的管弦乐队。在此期间的1921年，他被聘任为北京女子高等师范学校音乐专修科主任，讲授乐理、音乐史等课程，其后，此系被划归为国立女子大学，萧友梅始终担任音乐科、系主任之职。1926年8月，他又兼任北京国立艺术专门学校的音乐系主任。

1927年6月，北洋军阀（奉系）控制下的北京政府教育总长刘哲，以“有伤风化”下令撤销北京国立学校所有的音乐科系，萧友梅南下上海，在蔡元培等人的支持下，于11月27日筹组成立我国第一所独立正规的高等专业音乐教育机构——上海国立音乐院。音乐院建立之初，由蔡元培兼任院长，萧友梅为教务主任主持一切实际工作。1928年，萧友梅被正式聘为院长，1929年国立音乐院改名为“国立音乐专科学校”，萧友梅仍任校长，直至1940年12月去世。

从创办国立音乐院直至萧友梅去世的13年间，正值中国国事艰难之时。时局动荡致使国立音乐院（包括国立音专）在13年间历经9次搬迁[1]，经费拮据更是萧友梅难以解决的重压。他鞠躬尽瘁，为这所风雨飘摇中的音乐学府贡献了毕生心血。萧友梅办学以"教授音乐理论及技术，养成音乐专门人才及中小学音乐师资为宗旨"，形成了完备的专业设置；他视高水平教师为办学关键、求贤若渴，并聚集了从欧美归国的许多中国音乐家和国学、词学名家以及来华的西方知名音乐家、外籍演奏家，形成了高水平的师资力量；他广泛开展音乐演出活动和音乐社会活动，扩大学院的社会影响；他创办音乐刊物和音乐社团，推动音乐理论研究的发展。因此，在中国近代自己培养的第一代作曲家、演奏家、歌唱家、音乐理论家、音乐教育家中，相当一部分都来自这所学府。音乐院的创建结束了中国无独立高等音乐学府的历史，对20世纪华人音乐事业的发展产生了极其深远的影响。

二

萧友梅创作了为数不少的音乐作品，包括各类歌曲约一百余首、大合唱两部、钢琴曲三首、大提琴曲一首、弦乐四重奏一部、乐队作品两部。[2]

他的歌曲创作多与易韦斋（词人）合作，编成《今乐初集》（1920）、《新歌初集》（1923）和《新学制唱歌教科书》（1924），这些

① 刘再生：《音乐界的一桩历史公案——萧友梅和冼星海、聂耳的"是非恩怨"》，《音乐艺术》，2007(3)。

② 梁茂春：《拓荒者的足迹——为纪念萧友梅逝世五十周年的学术研讨会而作》，《乐府新声》，1991(2)。

歌曲大多为满足教学之需而创作。其中歌曲《问》发表于1922年，在学生和知识分子阶层广泛流传，这首歌委婉地唱出了青年人对祖国山河沉沦的忧虑，蕴含无限感慨。《卿云歌》作于1920年5月，歌词是章太炎建议的《尚书大传》中的古诗，经他谱曲后被北洋政府时期的国会定为国歌。在萧友梅之前，我国的近代歌曲创作基本处于“选曲填词”阶段，绝大部分学堂乐歌采用外国曲调填写歌词，萧友梅的歌曲创作技法即使还不太成熟，也依然具有开创性意义。

萧友梅的音乐创作有多个“第一”：《哀悼进行曲》是中国近代史上的第一首西式管弦乐曲（由同名钢琴曲改编），于1916年为悼念辛亥革命将领黄兴、蔡锷而作。这一年，他还创作了中国第一首弦乐四重奏《小夜曲》，第一首中国大提琴曲《冬夜梦无词》，第一首军乐合奏曲《在暴风雪中前进》。[①] 管弦乐曲《新霓裳羽衣舞》作于1923年，他指挥北京大学管弦乐队首演，这首作品力图表现中国民族特色，在当时颇受好评。萧友梅的器乐创作有着模仿西方同类作品的痕迹，但作为中国近代音乐创作起步初期的代表性作品，具有启蒙意义。

为满足教学需要，萧友梅编著了各种类型的教材，包括《普通乐理》（1920）、《和声学纲要》（1920）、《近世西洋音乐史纲》（1921）、《新学制乐理教科书》（1924）、《新学制风琴教科书》（1924）、《新学制钢琴教科书》（1926）、《小提琴教科书》（1927）、《普通乐学》（1928）等[②]。《和声学纲要》为中国音乐史上第一本

---

① 梁茂春：《中国的第一首管弦乐——萧友梅的〈哀悼进行曲〉及其他》，《音乐研究》，2008(3)。

② 根据陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编《萧友梅音乐文集》附录《萧友梅生平年表》整理，上海音乐出版社，1990年。

实际应用于教学的系统介绍西方和声学的著作。①

萧友梅在音乐理论上亦很有建树，他的专题音乐论文 13 篇，推介性、评论性、综述性的文章、讲演、谈话、序言等近 50 篇。② 他的《音乐概说》(1907)、《乐学研究法》(1920)等介绍了西方基本乐理和音乐理论学科体系；他强调中西音乐的比较研究，撰述了《中西音乐的比较研究》(1920)、《古今中西音阶概说》(1928)等；《旧乐沿革》(1938)是一部系统化的中国音乐史教材，与同时期的同类著作相比较，更具有注重音乐实践的特点。

三

《17 世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》是萧友梅于 1916 年向德国莱比锡大学提交的博士论文，并在德国音乐学领域的著名学者胡戈·里曼(Hugo Riemann，1849—1919)主持下通过答辩。全文长达 9 万余字，中国留学生第一次以音乐学为课题获得博士学位。原文用德文撰写，标题为 *Eine Geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert*，作者自拟中文标题为《中国古代乐器考》。③ 此文由廖辅叔先生于 1988 年翻译并连载刊登于《音乐艺术》1989 年第 2、3、4 期。

论文研究的时间跨度从公元前 3000 年直至清康熙三十九年(1700 年)。全文分为四部分：第一部分"中国乐队概述"，第

---

① 黄旭东、汪朴：《萧友梅编年记事稿》，中央音乐学院出版社，2007 年，第 126 页。

② 陈聆群：《萧友梅的音乐理论贡献》，戴鹏海、黄旭东编《萧友梅纪念文集》，上海音乐出版社，1993 年，第 375 页。

③ 陈聆群、齐毓怡、戴鹏海：《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社，1990 年，第 135 页。

二部分“乐队乐器概貌”，首尾分别是“引言”和“结束语”。

“引言”部分，对西方的中国音乐研究现状作简介，引出自己的研究目的和价值；对中国古代宫廷雅乐的性质作了点评，指出中国音乐发展“与千百年的历史并不相称”的原因；并对“乐队”这个词在西方、中国的不同含义作了界定；指出中国古代音乐的音乐材料构成，如“单音”、“吕底亚调式音阶”（以简谱标示，即为：1 2 3 #4 5 6 7 i）等；对中国音乐的未来发展作出展望。

第一部分“中国乐队概述”分为“上古时代”、“中世纪”两编进行古代乐队发展的阐述。他将公元前3000年直至南北朝时期称为“上古时代”，将隋唐五代、元明时期直至清代上半叶，称为“中世纪”。以下分别简述。

第一编：第一章“太古时代合奏的开始”，阐述史书中对早期音乐的记载，分别阐述乐器制作、乐曲制作、音乐的教化功能。乐器制作方面，文章阐述了伏羲制二十五弦瑟、女娲制笙、神农制五弦琴的传说；乐曲制作方面，阐述了皇帝制《云门》、少昊制《大渊》、禹制《大夏》等；音乐功能方面，阐述夔受舜命制乐的音乐功能对话。第二章“周朝乐队的历史”，阐述周朝宫廷乐官的等级、各级乐官的职责，他们所从事的具体的音乐活动；并阐述周朝宫廷的音乐教育活动，涉及教育方式和地点、教学内容；这一章还具体阐述了周朝宫悬的等级规格、乐器的使用数目、乐器陈列方位、宫悬使用场合。关于宫悬乐曲，他以明代的乐曲为例，并对这首乐曲的真实性进行了批判。第三章“从上古到中世纪的过渡时期的音乐”，阐述秦汉魏晋南北朝的宫廷音乐，内容依然围绕乐悬音乐展开，其中对汉代“乐府”的采集曲目有所陈述。

第二编：将隋代直至清代宫廷的乐队分为祭祀乐悬乐队和世俗乐队。在编首语中，萧友梅将南北朝时期外域音乐传入中

原作为祭祀音乐和世俗音乐分立的起点。第一章“用于祭祀的乐队”，阐述这段时期的祭祀音乐，由于祭祀乐均以乐悬为载体，因此，他阐述的就是乐悬音乐。其中提到了：隋代“开皇乐议”、大唐《十二和》、宋代的新制乐悬乐器“七星匏”、“九弦琴”等、元代乐悬继承宋金两朝、明代扩大登歌乐队、清代“中和韶乐”的乐队呈列和规模。第二章“世俗音乐的乐队”，这一章阐述乐悬音乐之外的其他宫廷音乐，包括：隋唐“九部乐”、“十部乐”，唐代“坐、立部伎”，唐代的宫廷音乐机构太常、教坊、梨园、云韶院，宋代的教坊四部、云韶部、钧容直①，辽朝的大乐，元朝的女说话人和外来乐器，金元杂剧，明朝大乐，女乐的历史发展状况，军乐队（即鼓吹乐）的历史发展状况。在第二章的结尾，作者提到难以找到世俗音乐的谱例，并对世俗音乐无谱例的原因进行分析。

第二部分“乐队乐器概貌”分“节奏乐器、舞蹈道具及打击乐器”、“吹奏乐器”、“弦乐器”三编，对古代乐器进行外形描述和图示、讲述它们的发音原理、在乐队中的使用情况、演奏方法，共描述介绍了 141 种乐器。

第一编：第一章“节奏乐器及舞蹈道具”，描述乐悬开场所用的麾、节、柷、敔等指挥器具和乐器，牍、搏拊、鼓等节奏乐器，羽、籥、干、戚等文舞、武舞道具。第二章“打击乐器”，作者将繁多的打击乐器按制作材料分“金属”、“石制”、“蒙鼓皮”三类，其中“蒙鼓皮类”又分为中国乐器和从西域传来的乐器。

第二编：第一章“箫管”，分述排箫、直箫、籥、尺八等“箫”类

① 本节内容阐述宋代的世俗音乐，文中的小标题误为“C. 唐朝的世俗音乐”，这种粗浅错误想来并非萧友梅或廖辅叔先生的本意。此错误首见于廖先生翻译稿，《音乐艺术》1989 年第 3 期第 8 页。后此文多次被收入文集，错误均未修正，特此指出。

乐器，笛、篴、横吹等"笛"类乐器。第二章"簧片乐器"，分述各类觱篥、唢呐等。第三章"木制及铜制喇叭"，分述角、笳等乐器。第四章"带振动簧舌及斗子的吹奏乐器"，分述各类笙。第五章"其他各种吹奏乐器"，分述埙、贝、叶。

第三编：第一章"拨弦乐器"，将拨弦乐器分为"齐特尔型"、"竖琴型"①、"琉特型"，即将拨弦乐器的形制分为三类，分别冠名以外形相似的欧洲乐器名称。"齐特尔琴"是奥地利古代民间乐器，横卧拨弦，作者将古琴、瑟、筝等都分属这种类型。将"竖琴型"作为竖箜篌、凤首箜篌的类型总称。琉特琴是西方古老的抱弹类拨弦乐器，作者将琵琶、火不思等分属此类。第二章"打击弦乐器"，此类包括筑、轧筝等。第三章"摩擦弦乐器"，即拉弦乐器，包括奚琴、胡琴、提琴等。

"结束语"中，作者对中国乐器中存有的"缺陷"作了总结，认为"吹奏乐器方面却还没有按键，铜管乐器又缺乏活塞和拉塞，在弦乐器方面不认识弱音器"，"不能自行制作"键盘乐器等。并将中国乐器"落后"归因于传统伦理学家和清朝政府。文末，作者展望未来："那些各种各色的古老的乐器，只要我们科学地而又机械化地对他们加以改造，那还是大有可为的。"

四

《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》的写作距今已近一百年，"该论文为中国近代音乐史上中国留学生第一篇博士论文，也是中国古代音乐史领域中最早一篇有关乐队、乐器及其

① 此节标题在文章中为"箜篌型弦乐器"，但目录中为"竖琴型弦乐器"，结合上下文来看，应是"竖琴型弦乐器"。

演奏的研究文献。在此之前无人涉足这个领域，更无人写过这样系统性的著作。无疑具有开拓性、首创性，同时论文也基本上奠定了萧友梅此后的音乐理论研究方向”。[①] 从全文内容来看，尽管文章围绕乐队、乐器来展开，但第一部分，实际是以乐队为线索的较为全面的宫廷音乐史研究。如周代部分，并不单纯只阐述乐队；唐代世俗音乐，不只阐述“十部乐”，还阐述宫廷音乐机构；对朱载堉《旋宫合乐谱》的研究，旁涉唐宋笛色字谱和古琴减字谱；另外还提到了金元时期杂剧等。

在第一部分中，“周朝乐队的历史”是研究最为深入的部分。作者虽然将标题称为“周朝的乐队”，但研究内容却并不拘泥于乐悬制度，而是辐射到了乐官和音乐教育制度，实际构成了周朝音乐史。具体表现在：文中对周朝的乐官等级、人数、名称作了非常详尽的表格罗列，为了便于读者理解，还以当下政府行政人员的各级官职名称来解释乐官等级和职能，如“中大夫，大约相当于副部长或副国务秘书”，“这些士大约相当于一个学术机关的系主任”。对于各级乐官的职责也陈述非常详尽。关于周朝的宫廷音乐教育，文中对教育机构的构成、音乐学习内容、学习时间的长短，都有详细描述。关于乐悬种类、各类乐悬的乐工数目、乐器数目、所用乐曲名称和调式都以表格陈列。关于乐器陈列方位的图示，萧友梅较早用图示表达古代乐器陈列方式，在现代研究论著中，诸学者均用这种图示方式，表达古代乐队合奏的呈列组合。文章对乐悬的使用场合作了清晰陈述，并对地方政府的“乡饮酒”礼也作了详细陈述。

周代是中国古代礼乐制度的形成时期，“礼”即君君臣臣、父

① 黄旭东、汪朴：《萧友梅编年记事稿》，中央音乐学院出版社，2007年，第93页。

父子子的社会等级秩序。礼乐制度在音乐上，表现为宫廷中按不同的等级、使不同等级的人员享有不同的乐队规模、不同的乐曲，并在不同的场合演奏规定性乐曲。在群体性政治场合，乐的演奏主要起到“以为行节”的规范作用，使各级人员行为稳重端庄、不至放浪，乐悬陈列也强化了皇帝至高无上的威严、对群臣起到威慑作用。礼乐制度自周代形成后一直被各朝宫廷沿袭，即使在少数民族建立的金朝、辽国政权也不例外。它为维系古代社会秩序发挥了重大作用。乐悬陈列及其使用场合、所用乐曲实际构成了“礼乐制度”乐的核心，因此，在不同的朝代，乐悬的数量、规模、陈列方式、乐曲有变化，但其总体使用方式和性质一直未变。萧友梅对此显然有非常清楚的认识，因此，他将周代礼乐制度描述尽可能详尽，而后的各朝代均以简略笔调带过。此文对周代礼乐制度、乐官制度、音乐教育制度描述之详尽，已达到一定高点，尽管今人对礼乐制度又形成了各种思想认识，但音乐活动方式的详尽描述直至当今几乎无人超越。

本文的价值不仅在于它的首创性，它在当今依然具有学术价值。如萧友梅在文中指出世俗音乐与祭祀音乐的分野在于“北朝的统治者特别偏爱外来音乐……到了隋朝重新统一了中国以后，它的开国皇帝文帝觉得外来音乐特别富于吸引力……从此以后祭祀音乐的‘雅乐’与世俗音乐的‘俗乐’的划分就完全清楚了”。此置身于琐碎史料之外、站在一定历史高度对史实进行的评价值得令人借鉴。文中的史料整理非常细致，有些史料已被今人忽略，如文中提到“古帝少昊写有乐曲《大渊》”、“帝喾曾命他的从官咸黑写了乐曲《六英》”，这些史料在当今已很少被音乐史学者关注。“乐曲开场乐器”中，作者对麾、节、照烛等指挥类器具都给予了一定阐述，这些器具在乐悬的演奏中必不可

少，但在当今的研究或教材中很少提及。在“军乐队”节中提到“马后乐”这样一种器乐合奏类型，此类型也在许多器乐研究中被忽略。文章对史料的细致整理还表现在作者罗列了为数不少的表格，如乐悬乐队使用乐器种类及其数量的表格（总表一）、隋唐“九部乐”、“十部乐”乐器使用的表格（总表二），唐宋元明时期各朝的云韶部、钧容直、大乐所用乐器及其数量的表格（总表三），各朝鼓吹乐所用乐器及其数量的表格（总表四），此说明作者对零碎的文献经过系统整理，并为此付出过大量精力。这种以表格罗列展示乐队演奏状况的范式，清晰明了，方便阅读和对照，被许多后学继承。

文中的乐器分类从 141 种乐器的实际情况出发，采用吹、打、弦的欧洲传统分类法与中国传统“八音”分类法相结合。文章第二部分的三章——“打击乐器”、“吹奏乐器”、“弦乐器”，就是按欧洲传统分类法所分。在打击乐器中，作者又按制作材料分为“金属打击乐器”、“石制打击乐器”、“蒙鼓皮的打击乐器”，此即“八音”分类法中的“金”、“石”、“革”三类。在拨弦乐器中，又按演奏方法，分平置（齐特尔型）、竖弹（竖琴型）、抱弹（琉特型）三分法。这种分类方法具有一定的实效性。

此文的撰述，考虑到欧洲读者为主要群体，因此，使用了诸多西方文化词汇冠名。如：文中以“中世纪”作为 589 年—1700 年的历史时段总称，589 年即隋代开皇九年、南北朝灭亡之年，1700 年即清代康熙三十九年，作者并未说明这样划分处于何种考虑。“中世纪”是西方史学词汇，指公元 5 世纪至 15 世纪、教皇占有绝对统治地位、文化发展以基督教为中心的时期。因此，从年代来说，这两者并非完全是同一段时期。不过，文中将外域音乐传入中原作为祭祀音乐与世俗音乐的分水岭，因此可以推

测，作者为方便写作需要、且便于西方读者理解而作此划分。此外，文中将拨弦乐器分为"齐特尔型"、"竖琴型"、"琉特型"三类，作为中国古琴类、箜篌类、琵琶类乐器的名称，显然也是为了方便欧洲读者理解。

当然，作为1916年完成的论文，此文在今天看来有它的局限性。如文中提到："我无从举出世俗音乐的谱例，然而要找到这类谱例是极不容易的。"萧友梅作此结论有两方面原因：其一，他将宫廷音乐作为研究对象，因此，排除了独奏、市民音乐及其乐谱；其二，在他当时所处的时期，敦煌琵琶谱等尚未引起世人关注。文章局限性还表现在一些细节不够完善，如："世俗音乐的乐队"这一章共九节，前七节分别以时间作为分节依据，后两节又以音乐类型作为分节依据，使文章陈述线索不够清晰。文章局限性还表现在乐器部分，多为介绍性描述——尽管这种描述也是建立在作者广泛搜集史料的基础上，并且作者身在德国，搜集这些史料需要加倍的艰辛和努力。但显然，萧友梅本人对自己的论文局限性有清楚的认识，并在引言中加以阐明："为了给人们今后继续进行探索打下一个初步的基础，我完全引用中国文献的原始资料"，"我当前的作品不可能算是中国音乐及其历史的完善的了结的著作，而只不过是一种系统性的纂集，在这一基础上可以进行更进一步的研究的准备工作。"

以上意见，不敢自以为是，请诸位读者批评指正。

曾美月
同济大学音乐系副教授、音乐学博士
2009年12月2日

17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究*

向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文

---

* 本篇为作者于1916年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文，原用德文写作，题为《Eine Geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert》，作者同时拟中文题名为《中国古代乐器考》。1988年9月，廖辅叔教授应贺绿汀名誉院长之请，将此文译出，于1989年在上海音乐学院学报《音乐艺术》第2至4期连载。关于本文写作与通过论文答辩情况以及中译过程，见文后所附"译后记"介绍。本篇注释均为作者原注及译者注，已分别在各条注释后标明。

引　言

有关中国音乐的德文著作还没有出版过独立的一本，那在杂志上，出版物上采取论文形式发表的少数作品是相当零碎的，无足轻重的。在其他语言，例如在英语和法语著作上也不能使人从中得到中国音乐以至中国管弦乐队这特殊方面的明确的印象。就其卓越的著作本身而论，例如莫理斯·库朗特(Maurice Courant)的著作(《中国古典音乐历史论文集》，巴黎，1912年[*Essai historique Sur la Musique classique des Chinois*, Paris, 1912])，大都偏重音乐一般的及其历史的研究，而我试图作为重点进行专门研究的则是对于中国管弦乐队，它的结构和为它创作的曲目的搜集。我一直认为，在人们能够进行理论的或美学的探讨之前，这一种工作首先是必不可少的，因为绝大多数古典的和古典以后的时代的乐曲都已经失传或者被人忘却，可是经过一番有目的的搜集，要在中国找到这些作品的可能性还是存在的。然而只要没有在中国文献的基础上的系统的分类，要把这些仍然隐藏着，然而一定是非常丰富的古代乐曲的宝库按照它的时代和风格进行鉴定，联系音乐的历史进行编排，而且使之

有利于从它出发的更进一步的探索就是决不可能的。

因此有些欧洲人对于中国音乐企图获得科学的答案的尝试，虽然作为论文是应该认为满有价值的，可是在我当前的论述上我却并没有加以利用，而是，为了给人们今后继续进行探索打下一个初步的基础，我完全引用中国文献的原始资料。

在中国，音乐从来都是促成多种多样的范围广泛的工作的根由，而且这种工作的范围随着时势的推移变得越来越扩大。然而对于我国古人积累起来的资料，我还要重新加以整理，因为这些中文原始资料相当一部分是非常零碎的，差不多一切都是不统一的，非系统性的。此外我还要排除掉那些保守的伦理学家在他们关于音乐和管弦乐队的报道中所包含的成见，他们从根本上轻视世俗音乐而且想方设法防止这方面的论述。然而正是世俗音乐凭它数目繁多的乐队在中国占有代表的地位，因此我要努力通过个别的、偶然出现的记录的收集提供有关它们的名称、产生时代和构造的比较完备的汇纂。

如上所述，我当前的作品不可能算是关于中国音乐及其历史的完善的了结的著作，而只不过是一种系统性的纂集，在这一基础上可以进行更进一步的研究的准备工作。

中国的管弦乐队有别于欧洲的一点是它具有更为深刻的意义，它不仅仅是产生音乐以及伴随而来的享受，而是同时甚至是具有政治的重要性的一种国家的设施。中国音乐的历史也同国家的一般历史取得最密切的联系，因为它是国家机构的一个重要的组成部分。每一个新兴的王朝都要制作一套新的乐章，建立新的音乐机关和管弦乐队，下令谱作其他各种乐曲而且通过迄今为止的音乐关系及过去的教学方法的深入的重新安排，给予音乐机构一种与王朝的本身精神相适应的因而也是一个政治

的标志。音乐在政治的、维护统治方面的重要性的见解竟然发展到这种地步，使得唐朝的玄宗在皇宫里面亲自为世俗音乐上课，另一方面那些保守的伦理学家却认为世俗音乐的爱护与正宗音乐的忽视必然导致了王朝的覆灭。

因此中国音乐的爱护和促进不是像西方那样倚赖个别杰出的人才，而是（除了某些独奏曲子之外）倚赖政府的音乐爱好。而且由于每一个政权都在想方设法断绝与过去的音乐的联系，无论如何要创建新的管弦乐队和乐章，因此也就不难了解，频繁的改变与干扰的结果造成了音乐发展的非常缓慢。另一个与千百年的历史并不相称的发展的原因也在于整套的孔夫子的原则，它是为中庸之道谆谆告诫而又被那些保守的伦理学家大大发展了的，使得那连孔夫子自己喜爱的音乐也被当做奢侈品而且受到轻蔑。

乐队（Orchester）这个字在中国也具有与西方不同的比较狭窄的意义。希腊人对乐队原先的理解是“舞池”，后来也指舞台和观众座位之间的地方，希腊人用作合唱团和乐师的位置，罗马人却定为元老院的荣誉席；就空间而论人们今天理解为剧场里面一个在幕景前面与观众隔开的高出的地方，而在音乐厅和歌剧院里面则是舞台和观众厅之间一片稍微高出的地方，乐师就是聚集在它上面。然而 16 世纪以来乐队这个字也应用到那些在音乐会或剧场里面为了音乐作品的演出结合起来的音乐家的会社上面来了。而且人们也理解为一切在音乐会、礼拜堂和歌剧音乐上使用的乐器的综合。

然而在中国“乐队”这个词却始终只有一个含义，那就是乐器演奏者的整体。即使这个词在使用上对一个乐队的名称有时改变一下，那也同样仅仅是关于乐师方面的。一般而论，在中

国，乐队这个字与“乐”这个名词相对应；另一个在广东省今天还在使用的，据说是从舜帝的时代（公元前 2255 年）传下来的名称是“八音”，可是这个名称同音响本身的关系并不大，更多的是产生这些音响的八类乐器。在周朝（公元前 1122—前 220 年）出现了“大乐”这个名词。原先这个词是指音乐一般的抽象的意义，可是后来就单独用作乐队的名称，正如自辽代（公元 937—1122 年）以来经常提到的那样。在同各种不同乐队的其他专有名称结合起来的时候，“乐”也取得同一意义的名称。其他名称可作如下的分类：

“伎”，在隋朝和唐朝是人们对那从异域引进的乐队的称呼。

“雅乐”，指那古老的、古典的郊祀音乐（一种古乐），在这一名词之下又组织为两个乐队，那就是：

“宫悬”（大乐队），宋朝以前的名称（宋朝以后称为“宫架”）及“登歌”（小乐队）：这只是根据它队员的人数来决定的，人们也管这两者并称为“乐悬”，可是这个名字到了宋朝以后才使用，在周朝，人们是理解为四个乐队的。

军乐队是称为“鼓吹”，或称为“铙歌”，或简称为“吹”。

假如有人想对乐曲本身的技术构造做一番研究，那也许只能是肤浅的一点点，因为在你获得明晰的概貌之前，需要有多年的辛勤的劳动。无论如何有一点是确定的，那就是中世纪以前演奏的中国音乐都是单音的。复音音乐说不定可以追溯到唐朝，因为王国维从这个朝代已经要认识到歌剧的曲谱，这些曲谱的歌唱是不同于那伴奏的乐队音乐的。宋朝和元朝，一段唱腔由乐队乐器用另一支旋律，然而合乎和声原理地来伴奏是很普通的，就是乐队音乐本身从那时起在纯粹器乐的前奏、插曲和尾声里面也往往是复音的。可是无论如何在二部或多部的唱音或

相同的乐器上找不到平行的多声部；因此中国音乐也就没有达到经文歌、卡农或赋格等体裁的发展。

那首先依照声音的一定的顺序排列起来的音阶还是在周朝以前产生的而且只是五声的。从周朝到隋朝，使用的是吕底亚式的音阶，它包括从 $\bar{c}$ 到 $\bar{c}$，带有一个升 $\bar{f}$ 的音。公元 6 世纪有一种新音阶，“基本音阶”，由一个穆斯林名为苏祇婆的引进到中国来。还有可以确定的大调音阶在 13 世纪中叶的引进，通过管风琴，当时称为兴隆笙，由蒙古人从突厥接受过来的。还有多立克式的音阶也可以指证是从 15 世纪以来就在中国使用的。至于蔡元定在 12 世纪下半叶发明的半音音阶虽然在实践上没有加以应用，可是在理论上却是认识到了的。

在中国没有得到欧洲音乐一样向多样化更进一步的发展。然而中国人民是非常富于音乐性的，中国乐器如果依照欧洲技术加以完善，也是具备继续发展的可能性的。因此我希望将来有一天会给中国引进统一的记谱法与和声，那在旋律上那么丰富的中国音乐将会迎来一个发展的新时代，在保留中国情思的前提之下获得古乐的新生，这种音乐在中国人民中间已经成为一笔财产而且要永远成为一笔财产。

为了这些图片的完善，我非常感谢柏林王家图书馆的领导及莱比锡东亚研究会会长奥古斯特・康拉第（August Conrady）博士教授先生，特别是柏林的专业教授赫尔曼・许莱（Hermann Hülle）先生，他以极端友好的方式给我以帮助。

目　录

第二部分　乐队乐器概貌

第一部分
中国乐队概述



第一编

上古时代(约公元前3000—公元588年)

第一章　太古时代合奏的开始(约公元前3000—前1122年)

在太古时代音乐的叙述里面许多历史家都说，那个神话式的帝王伏羲约莫在公元前3000年创制了瑟——一种二十五弦的拨弦乐器(参看《史记》)。据说他曾经谱过一首乐曲，题为《立基》或《扶来》(参看《通志》)，或者亦称为《立本》(参看《通典》)。那同属于神话式的女帝女娲氏据说曾经委托她的从官随去制作笙——一种用许多装有簧片的竹管编扎起来插入匏斗里面的木管乐器——她又使娥陵制造一种都良管，以便把一国的音律统一起来(参看《路史》)。另一个神话式的帝王神农氏据说曾经制作了一种用五根弦的琴(参看《吕氏春秋》)，他的乐曲则称为《扶持》或《下谋》(参看《通典》)。这两首乐曲肯定是独奏曲，因为除了这两种弦乐器之外再没有提到过别的乐器。关于黄帝(公元前2697年)有这样的报道，他曾经命他的乐官伶伦按照十二个

音制作十二支乐管(参看《汉书》),他的从官则奉命创作了一首舞曲题为《云门大卷》或者《咸池》(参看《庄子》及《白虎通》)。这首乐曲直到周朝还是用为最重要的舞蹈教材之一。此外古帝少昊(公元前 2597 年)写有乐曲《大渊》,古帝颛顼(公元前 2513 年)写有《五茎承云》,对于后者,前人也把原始的钟和磬算在他的名下(参看《乐纬》及《竹书纪年》)。帝喾(公元前 2435 年)曾命他的从官咸黑写了乐曲《六英》并委任有倕作鼙、鼓、钟、磬、笙、管、埙等,(参看《吕氏春秋》)。帝尧(公元前 2257 年)时作有《大章》或称《大咸》(参看《路史》),这些乐曲到了周朝还经常用作舞蹈的教学。很明显,乐器制造得越多,就越来越容易产生合奏。关于帝舜(公元前 2255 年)有过这样的报道,当他任命夔为大臣之后,他对他说:"夔,我任命你去主管音乐,教育贵族子弟:正直但是温和,宽弘但是庄重,勇敢但是不残酷,简易但是不傲慢。诗应该具有特定的旨意,歌唱应该发挥言词的内涵,曲调应当与歌词适应,乐器应该使曲调得到和谐,八种乐器的音响(这是说乐器的八种分类:匏、土、木、石、金、丝、竹、革)互相协调,不让这一种压倒另一种,从而达到神人接近的境界。"(参看《书经·舜典》原文:"夔,命汝典乐,教胄子:直而温,宽而栗,刚而无虐,简而无傲。诗言志,歌永言,声依永,律和声。八音克谐,无相夺伦,神人以和。")乐正夔曾经受命制作一套乐曲,到了这套乐曲结束的时候,一共有过九次的反复,因此被称为《九韶》(参看《竹书纪年》)。关于这套乐曲演奏的效果,《书经》也有记载:"夔说:当我(在堂上)打击鸣球,别人弹琴鼓瑟,伴着歌唱的时候,祖先(的灵魂)都来聆听,舜帝的客人(尧帝的儿子,作为助祭的参加者)来就他的席位,诸侯互相谦让。中庭人们吹箫击鼓,起奏柷(木制乐器),结奏敔(也是木制乐器)。笙和钟交替吹和

打,飞鸟和走兽都高兴得又跳又舞,到了《韶乐》反复奏上九章的时候,凤凰也来回献舞了。"(《书经·益稷》。原文:"夔曰'戛击鸣球,搏拊琴瑟以咏,祖考来仪,虞宾在位,群后德让。下管鼗鼓,合止柷敔,笙镛以间,鸟兽跄跄,《箫韶》九成,凤凰来仪。'")孔夫子在大约一千八百年之后(约公元前517年)在齐国还听到了这套《韶乐》,他觉得它是那么美,竟然三个月没有对肉的食欲,他说:"不图为乐之至于斯也。"(参看《论语》)无论如何这段描述证明了,《九韶》是合奏的第一部作品。帝舜为了表彰禹的功绩禅位给禹为天子,从而建立了夏朝(公元前2205—前1782年)。禹王委托他的大臣皋陶也制作一套合奏乐曲,并命名这套乐曲为《大夏》(参看《吕氏春秋》)。由于这套乐曲又有九次的反复,因此人们也称之为《九夏》。他命他的臣下扶登铸造栈钟,人们由此可以追溯到编钟(参看第二部分第36号)的历史(参看《路史》)。他的儿子启(公元前2197年)又制作一套名为《九辨》的乐曲(参看《山海经》)。到了商朝(一名殷,公元前1783—前1121年)它的开国天子汤命他的臣下谱写了乐曲《大濩》(参看《吕氏春秋》)。这个王朝的末代天子纣(公元前1154年)排斥了所有旧日的音乐,让他的乐官师涓谱写新的淫声,北里之舞和放荡的音乐,借以玩弄妇女。结果就使得那些有不同意见的乐官和乐工抱着他们的乐器逃走了(参看《史记》和《汉书》)。人们认为,这也是商朝覆灭的原因。至于这些乐曲是好还是坏,那是另一个问题。无论如何可以看得清楚,每一次王朝的更迭,新的政权都要制作合奏的新乐。你越是追溯到远古的时代,就越少详细的叙述,比较切实而且真正可信的中国历史是到了周朝才开始。我们将在下一章继续论述这个问题。

第二章　周朝乐队的历史(公元前1122—前220年)

A. 乐官

孔夫子曾经说过:"周监于二代(夏与商),郁郁乎文哉!吾从周。"(参看《论语·八佾》)的确,周朝的国家制度的创立不仅在当时认为是优秀的典范,而且在许多方面对今天来说也还是值得效法的。卡尔·兰普雷希特(Carl Lamprecht)教授为此称之为"世界文化史上第一个黄金时代。"周朝的首脑政府由六部组成,那就是:天官(宫廷及财政部)、地官(内务、农业及普通教育部)、春官(典礼、音乐及高等教育部)、夏官(军政部)、秋官(司法部)及冬官(管工业)。

从《周礼》(关于周朝典章及国家体制的著作)这部书人们可以看到隶属于春官之下的乐官,如下表:

〔表1〕　周朝的乐官

官名	官阶								
	中大夫	下大夫	上士	中士	下士	府	史	胥	徒
1. 大司乐	大司成2								
2. 乐师		大乐正4	乐正8		小乐正16	4	8	8	80
3. 大胥				4					
4. 小胥					3	2	4		40
5. 大师		2							
6. 小师			4						
6a. 瞽矇			(上瞽40)	(中瞽100)	(下瞽160)				

续表

官名	官阶								
	中大夫	下大夫	上士	中士	下士	府	史	胥	徒
6b. 眡瞭						(300)			
7. 典同				2		1	1	2	20
8. 磬师				4	8	4	2	4	40
9. 钟师				4	8	2	2	6	60
10. 笙师				2	4	2	2	1	10
11. 镈师				2	4	2	2	2	20
12. 籥师				4		2	2	2	20
13. 籥章	籥师丞			2	4	1	1	2	20
14. 韎师					2	1	1	(舞人 16)	40
15. 旄人					4	2	2	2	20
16. 鞮鞻氏					4	1	1	2	20
17. 典庸器					4	4	2	8	80
18. 司干					2	2	2		20
合计	2	6	12 (40)	24 (100)	68 (160)	30 (300)	32	39	490

那些由天子任命的六部官员分为三等(和六级)。

1. 卿,相当于部长或国务秘书;

2. 大夫,其中又分为两级:

a. 中大夫,大约相当于副部长或副国务秘书;

b. 下大夫,他有时也充当中大夫的代表。

3. 士,相当于其他部的司长或者部曹或者参事。可是在春官的音乐司里面士却占有"教授"一级的地位。他们又分为不同的三级:

a. 上士;

b. 中士;

c. 下士。

对比之下这些士大约相当于一个学术机关的系主任，或者正教授与副教授。

此外还有府(文案)、史(书记)、胥(学监)及徒(勤杂工)都由部长任命。

关于乐官的职责，《周礼》说：

1. 大司乐，亦称大司成(管理大学成均的大官；参看《礼记·王制》)是国中最高的官长。他们行使掌管音乐的全部职权，依照不同乐器的八音指导六个王朝：黄帝、唐尧、虞舜、夏、商、周的六种大舞和大乐队的演出。每逢盛大的国殇追悼会、祭祖和比武的典礼，每逢王侯的谦会和祝捷大会都要奉命演奏。遇到日食和月食，或者国家发生重大的灾难或祸害，例如山崩、地震、瘟疫、饥馑、火灾、干旱、洪水或者国丧，他们就要下令停止举乐，"遏密八音"。遭到国丧，皇帝死亡的时候，他们就要用祭神牺牲的血涂在乐器上面并且陪同殉葬。在新的册封典礼上要禁止那些诲淫的、过火的、散漫的以及招引灾难的曲调(这就是说人们相信通过这样的旋律会导致国家的覆亡)。

他们同时又是国家大学的校长，也是音乐学院的院长。大专教育是由他们领导的，而人民的这种教育则是委托给地官主管的(参看《礼记·王制》)。他们负责把那六种乐德，六种乐语及六种大舞传授给贵族的子弟(年在二十以上者)。

2. 乐师，亦名乐正，他们又分三等：

a. 大乐正；

b. 乐正；

c. 小乐正(参看《礼记·王制》)，他们在国家大学及各种节奏运动的管理方面协助大司乐。他们要把盾舞教给那

些年龄比较大的贵族子弟。把小舞(独舞)及节奏动作教给那些年龄比较小的(十五至二十岁的)贵族子弟。除此之外,他们还必须安排音乐演出的节目,为盛大的祝捷会练唱凯旋歌曲。一切音乐行政的法规都由他们公布,关于乐官的奖惩也应该由他们裁决。

3.大胥　掌管大学的学员的名册,以便在一定时间内,需要进行音乐和舞蹈的总排练的时候,召集学员。此外每当(六个王朝的乐舞的)六个大规模的演出他们都要规定参加舞蹈的演员的任务。他们还要对那宫女乐队进行监督,考核那些乐官以至保管那些乐器。

4.小胥　他们考核以至照料那些学员。同时也要规定乐队的序列以至各个乐器的音准。

5.大师　这两者是那些盲眼乐官的领班。他们起一种音乐会领班及教师的作用。他们的职责还在于调节乐队的配器与和声以及照管整个领域的盲眼的乐手。他们教导那些盲眼的乐手学习诗的六义,这就是说风、赋、比、兴、雅、颂。每当举行盛大的祝典、大谳和祭祖,他们都要把那些盲人领进礼堂。到了后来只有最末一批人唱歌的时候,大师就命令小师打那节奏乐器搏拊,到了庭中响起吹奏乐器的时候,就打节奏小鼓𫐐。在盛大的射箭赛会上他们就把那些盲人领上来,让他们唱出射箭的号令。遇到国丧的时候,大师走在前头,那些盲眼乐器演奏人就给他们的乐器涂上祭祀牺牲的血。

6.小师也像大师一样是盲眼的,而且具有类似的职权,略如音乐会领班和教师。他们有责任每逢盛大的郊祀、公谳和祭祖典礼都要在堂上击打搏拊,而当别人在庭院中吹奏乐器的同时,他们就滚打应鼓。遭到国丧的时候他们也纳入乐队的行列。在

较小的祭祀或音乐演出或祭祖典礼上小师就打那小鞭鼓。他们同样照管那六个乐队(见上)的节奏与和声。此外他们还要教那些盲人打鼓,而且是鼗,还有柷、敔、埙和箫的演奏。那些盲人还要跟他们学唱,以及吹管和弹弦乐器(琴和瑟)。

6a. 瞽矇是乐队的盲目乐器演奏人。他们分为三个不同的等级:

1)上瞽,四十名;

2)中瞽,一百名;

3)下瞽,一百六十名。

这些人分别打鼗、柷、敔,吹埙、箫、管,弹琴和瑟,同时还要歌唱和吟诵;除此之外他们确定各个歌曲作品的产生的日期以及在大师的指导之下保存好这些古老的和新的音乐。

6b. 眡瞭(半盲),人数为三百名,他们的任务是在每场演出的时候扶助那些盲乐手。可是他们也独立打鼗和磬。每逢谯会、射箭比赛和祝捷、献俘和换防的时候,他们就要敲钟和击鼓。遇到国丧和特殊的祭祀天帝(大旅)的时候,他们就要负责安排乐器。这两类乐工,瞽矇和眡瞭,因此并不是正式的乐官,而是处于一种特别的地位,而且作为这样一种特别人员隶属于大师和小师;由于这一部门的人员盲人居多,因此没有必要为他们设置文案和书记,三百个眡瞭当做扶助乐手的人力已经够了,不需要再有更多的工役了。

7. 典同是主管乐器制造的官员,同时也是负责制成乐器的调音。

8. 磬师是磬和编钟的教师,又是练习曲(乐队及房中乐的练习曲)和节日音乐的教师。他们的学生是那三百个眡瞭和宫女乐队的成员。每逢祭天典礼的时候他们就指导缦乐(练习乐曲)。

9.钟师的职责主要是在于担任金属打击乐器的演奏。在演出《九夏》的时候他们负责打鼓和敲钟。每一场郊祀、谳会和祭祖典礼他们都要奏节日音乐。凡是君王、诸侯、卿大夫和士组织的射箭比赛,他们就分别演出《驺虞》、《狸首》、《采苹》和《采蘩》。如果说磬师是演奏练习乐曲的,那么钟师就是打击应鼙和朔鼙两种乐器(这是系在大鼓旁边的两种小鼓)。

10.笙师的职责是给那盲乐手传授吹奏竽(比笙大,装有二十四管)、笙、埙、籥、篪、篴、箫和管的技术。他们还要教他们舂牍(木制的打拍子乐器)、应和雅(两者都是蒙有鼓皮的打拍子乐器),这是演奏诫乐(告戒的音乐)用的乐器。凡是祭天、谳会、宴客、祭祖及射箭比赛以至节日音乐都由笙师安排"钟笙之乐"。逢到特别的祭祀天帝(大旅)的时候,他们就要安排好他们的乐器;逢到重大的国丧,他们就要给那些乐器涂上祭祀牺牲的血而且拿它们去殉葬。

11.镈师也与钟师一道参与打鼓的演奏。祭天、谳会以及祭祖和射箭比赛都要他们参与活动"鼓其金奏之乐",或者敲响大鼓。献俘的时候则用鼓演奏凯旋音乐,逢到重大的国丧,他们也像笙师一样承担任务。

12.籥师是籥的教师,负责教授贵族子弟吹籥和羽舞。逢到祭天、谳会、宴客和祭祖,需要"鼓羽籥之舞",或者举行手执干(盾)戚(斧)的武舞的时候,他们就必须击鼓。逢到重大的国丧他们就承担笙师一样的工作。

13.籥章亦名籥师丞(参看《礼记·文王世子》)。他们在贵族子弟及一般学员进行武舞的时候做籥师的助手。除此之外他们也要测定豳籥和土鼓的音准。临近换岁举行蜡祭的时候,他们要吹《豳颂》,击土鼓,为了娱乐老农。

14. 韎师是中国东北边疆民族音乐的教师。在祭天和祭祖的时候他们就带领他们的基层属官和十六名舞人依照他们的音乐履行跳舞的任务。

15. 旄人"掌教舞散乐、舞夷乐",夷乐即那已经在中国定居的外来民族的音乐。舞的时候手持旄牛尾,故称旄人。四方边境的舞人全都隶属这一部门。每逢祭天祭祖及宴客则依燕乐跳舞。

16. 鞮鞻氏"掌四夷之乐,与其声歌"。每当祭天、祭祖及宴客的时候,他们就吹起管籥唱起歌来,一会这种,一会那种乐曲。

17. 典庸器掌管乐器及其附属物件。逢到大典及节日他们就要指点他们的下僚如何布置那些乐器的把柄和支架并把那些附属物件收藏好。逢到重大的国丧,他们就用祭祀牺牲的血涂抹乐器的支架。

18. 司干掌管舞蹈的道具。在祭天、宴客及祭祖的时候他分配舞蹈的道具,事毕再一一收回。逢到重大的国丧,他们就用祭祀牺牲的血涂抹这些舞蹈的道具,而且随同殉葬。

B. 音乐教育

周朝的大学分为五部,东序设小乐正、籥师和籥章。他们春季和夏季教干戚之舞,因此不妨给这一部称为大学的舞蹈部。西部称为瞽宗,盲乐师的亡灵供奉在这里,大师(盲眼的首席)春季教那些学员唱歌,夏季教授弦乐器(琴和瑟)。秋季则由执礼者教授礼节的施行,冬季学员必须听适当的教师有关政治、历史的讲课。因此这一个部不妨称为音乐、礼法、政治学及历史的学部,或者称为"文学院"。北部称为上庠,讲授六书,至于南部称

为成均,"均"字义为音阶或曲调,"成"则或为和声或为完善;那些贵族子弟就在这一部听大司成讲授伦理学和合奏音乐。由此可见,这一个部就是哲学音乐学院。中央部称为辟雍,它是天子的学堂和议事的地方,此外它又是大型音乐演出之后天子宴集大臣(年龄超过八十的三公)和五官(司徒、宗伯、司马、司寇、司空)的会堂。由于辟雍旁边还有灵台——观象台、明堂(天子接见诸侯及外国使节以便宣告政策的礼堂)以及太庙(帝王的祖庙),所以整个建筑群命名为"宫"。大学的学制属于诸侯的正如属于王的只有一半,所以又名为"判宫"(参看《礼记·明堂位及礼器》)。由于辟雍位于大学的中央,周人也(依局部暗示全体的原则)称整个大学为辟雍。此外由于在大学里面主要是学习音乐的,音乐这一部名为"成均",所以有时也称整个大学为"成均"(参见《周礼·春官宗伯第三》)。上大学学习的有:王位继承人、王子、诸侯的世子、卿大夫的儿子以及通国的选士和俊士。大学的教学方案在前面各节已经说过了,它包括所谓的"六大乐舞",名为:

1. 云门大卷(黄帝的乐舞);
2. 大咸(帝尧的乐舞);
3. 大磬(帝舜的乐舞);
4. 大夏(禹王的乐舞);
5. 大濩(汤王的乐舞);
6. 大武(武王的乐舞)。

这些乐舞全都由乐队伴奏。此外还有六套小舞:

1. 帗舞(手持五彩纱巾的独舞);
2. 羽舞(独舞,舞人左手执笛,右手执雉尾);
3. 皇舞(独舞,据朱载堉的考证,舞人手持凤翼形的排箫);

4. 旄舞（同样是一种独舞，舞人手操牦牛尾，参看乐器插图 2）；

5. 干舞（拿着盾牌和斧头的独舞）；

6. 人舞（简单的独舞）。

除此之外还有“六德”（乐德），即中（忠诚）、和（刚柔适中）、祗（敬）、庸（有常）、孝（爱父母）、友（爱兄弟）及“六语”，即兴（以善物喻善事）、道（导，言古以剀今）、讽（背读）、诵（有节奏的朗读）、言（发端）、语（答述）。此外还有三种节奏的动作：

1. 依照乐章《肆夏》的行步（缓慢地吟诵的诗歌的速度，参看《诗经》卷四之三）；

2. 依照诗篇《采荠》（佚诗，参看《周礼》及《礼记・文王世子》）的迈步及行车的节奏。

依照月令的规定（参看《礼记・月令第六》）天子命令乐正在孟春之月及仲春之月初，作为春季学期的开始（当时的历法大约比今天早一个月）。首先是学习舞蹈。在仲春之月的中旬他们就在大学里练习乐队。到了季春之月的月尾，他们就要“择吉日大合乐”。天子要在这一天和第二轮舞蹈练习的时候率领三公、九卿、诸侯、大夫亲自到大学观看演出。在第四个月，即孟夏之月，天子又要命令乐正“习合礼乐”；五月，即仲夏之月，他命令乐师修治他们的各种乐器；到了九月初，即季秋之月的开始，他命大学的乐正“入学习吹”；到了十二月则举行大型的管乐合奏（大合吹），然后假期开始。（六月、七月、八月这些学员主要是学礼，冬天十月及十一月则听讲政治及历史的课程，所以这段时间在《月令》里面没有提到音乐。）

音乐的中级教育及初级教育是在地官（相当于内务部）大司徒及大司徒属下的教官领导之下进行的。同样的机构也通行于

中国的各诸侯国。

C. 乐队的种类

周朝的整个乐队总称为“乐悬”，这就是说依照特定的序列把乐队乐器（主要乐器是钟和磬）在框架上悬挂起来，它们各有固定的位置。小胥掌管全部规章（参看本章A项乐官的职责之4）。同时凡是十六枚编钟或十六枚编磬悬在一虡者称为“堵”（半的意思），一堵的钟和一堵的磬称为“肆”（全的意思）。据《周礼》（《春官宗伯第三》）的记载乐悬分为四种，那就是：

1. 君王的宫悬，悬满四面，有如宫殿的墙壁，故名。

2. 诸侯的轩悬，只有三面，那就是北面、东面和西面，南面是空的。形式如马蹄形；亦名“曲悬”。

3. 判悬，属于卿、大夫的半悬，只有东面和西面。

4. 士的单面的特悬，只有北面一面。

关于歌手及吹奏乐器、弦乐器及节奏乐器的人数，朱载堉（在描述《仪礼》的基础上）曾经确定了乐器的数目，而且是属于轩悬（第二）和特悬（第四），详见表2（其他两种乐队的乐器数目他没有能够指出来）。

至于这两个乐队的排列可参看图一和图二（图一是轩悬的排列，图二是特悬的排列）。

D. 音乐的应用

音乐应该如何应用，由大司乐作出决定。关于它的应用可以区别为五种情况（参看《周礼・春官宗伯第三》、《仪礼・乡饮

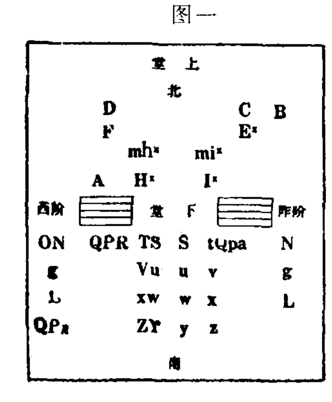
酒礼第四至大射第七》、《礼记·王制第五、月令第六、文王世子第八》)。

I. 用于祭祀目的乐队演奏,包括表3"名目"1至12号及33至42号(见表3)。

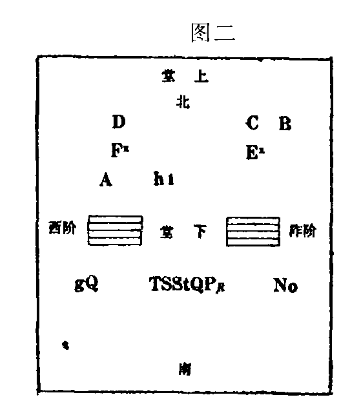
〔表 2〕

乐官及乐器名称	乐队名称				乐官及乐器名称	乐队名称			
	轩悬		特悬			轩悬		特悬	
	乐工及乐器数目					乐工及乐器数目			
	奏乐人数	乐器数目	奏乐人数	乐器数目		奏乐人数	乐器数目	奏乐人数	乐器数目
1. 乐正	1		1		20. 大竽	1	1	1	1
2. 麾	1	1	1	1	21. 小竽	1	1	1	1
3. 柷	1	1	1	1	22. 大笙	1	1	1	1
4. 敔	1	1	1	1	23. 小笙	1	1	1	1
5. 搏拊	1×	1	1×	1	24. 大排箫	1	1		
6. 牍	1×	1	1×	1	25. 小排箫	1	1		
7. 大琴	1×	1			26. 大编管	1	1		
8. 中琴	1×	1			27. 小编管	1	1		
9. 大瑟	1×	1			28. 大埙	1	1		
10. 中瑟	1×	1			29. 小埙	1	1		
11. 小琴			1×	1	30. 大篪	1	1		
12. 小瑟			1×	1	31. 小篪	1	1		
13. 编磬	2	2	1	1	32. 大籥	1	1		
14. 鞉(鼗)		1		1	33. 小籥	1	1		
15. 编钟	2	2	1	1	34. 大篴	1	1		
16. 特钟	2	2			35. 小篴	1	1		
17. 建鼓	3	3	13	1	合计	35	41	15	17
18. 朔鼙		3		1					
19. 应鼙		3		1					

图一



图二



A…乐正　B…麾　C…柷　D…敔　E…搏拊　F…牍　H,h…大小琴

m,h…中琴　I,i…大小瑟　g…编钟　L…特钟　N…编磬　o…鞉(鼗)

P…建鼓　Q…朔鼙　R…应鼙　S,s…大小竽　T,t…大小笙　U,u…排箫

V,v…大小编管　W,w…大小埙　X,x…大小篪　Y,y…大小篇　Z,z…大小篴

x…表明奏乐人同时也是歌人

42号(见表3)。

II. 宴会的乐队演奏,其中又分为:

a. 天子宴请诸侯的宴会;

b. 招待耆老的宴会,略为:

1)退休的老官员;

2)为国捐躯的烈士的祖父和父亲;

3)寿过七十的齐民。

这三种人是有权利接受天子、诸侯、公卿或地方长官的邀请的。

天子每年宴请老人三次,时为二月、三月及八月(见《礼记·月令》),诸侯也同样宴请三次。地方上的宴请老人称为"乡饮酒

礼”，而且是最重要的典礼之一。这种宴会规定：

1）由卿大夫每三年举行一次（只有退休的高龄官员和优秀的士子才能得到邀请）；

2）由地方长官每年举行二次（在春季和秋季射礼之前）；

3）一乡之长每逢新年举行（参看《仪礼·乡饮酒》卷八至卷十）。

〔表 3〕

号	名曰	调性	歌唱调性	歌词	乐舞	用途	指挥
1	六代乐舞	黄钟(c)	仲吕(f)		云门	I	大司乐
2		太簇(d)	林钟(g)		咸池	I	大司乐
3		姑洗(e)	南吕(a)		大磬	I	大司乐
4		蕤宾(fis)	应钟(h)		大夏	I	大司乐
5		夷则(gis)	大吕(cis)		大濩	I	大司乐
6		无射(b)	夹钟(es)	诗经 IV,I,III,8	大武	I	大司乐
7	王夏	九夏		III,I,1.		I	大司乐及乐司
8	肆夏			III,I,3.		I,IIc,IIIa	大司乐及乐司
9	昭夏			III,I,2.		I	大司乐及乐司
10	纳夏			III,I,5.		I	钟师
11	章夏			III,I,4.		I	钟师
12	齐夏			III,II,6.		I	钟师
13	族夏			III,II,2.		IIb	钟师
14	祴夏			III,II,3.		IIb	钟师
15	骜夏			III,II,8.		IIIa	钟师
16	驺虞			I,II,14.		IIIa	大司乐及乐司
17	貍首			佚		IIIb	乐师

续表

号	名目	调性	歌唱调性	歌词	乐舞	用途	指挥
18	关雎			I,I,1.		IIb,c,IIIb,IV	乐师
19	葛覃			I,I,2.		IIb,c,IIIb,IV	乐师
20	卷耳			I,I,3.		IIb,c,IIIb,IV	乐师
21	鹊巢			I,II,1.		IIb,c,IIIb,IV	乐师
22	采苹			I,II,4.		IIb,c,IIIb,IV	乐师
23	采蘩			I,II,2.		IIb,c,IIIb,IV	乐师
24	南陔	限于吹笙		II,I,11.佚		Ic	乐师
25	白华			II,I,12.佚		Ic	乐师
26	华黍			II,I,13.佚		Ic	乐师
27	由庚			II,I,3.佚		IIb,c	乐师
28	崇丘			II,II,4.佚		IIb,c	乐师
29	由仪			II,II,5 佚		IIb,c	乐师
30	鱼丽	限歌于唱		I,I,10.		IIb,c,IIIa	乐师
31	南有嘉鱼			II,II,1.		IIb,c,IIIa	乐师
32	南山有台			II,Ⅱ,2.		IIb,c,IIIa	乐师
33	鹿鸣			II,I,1.		IIc. IIIa	乐师
34	四牡			Ⅱ,I,2.		IIc,IIIa	乐师
35	皇皇者华			II,I,3.		IIc,IIIa	乐师
36	新宫			佚		IIc	乐师
37	勺			IV,I,III,8		IIc	乐师

续表

号	名目	调性	歌唱调性	歌词	乐舞	用途	指挥
38	缦乐					I	磬师
39	燕乐					I,IIa	钟师
40	韎乐					I,IIa	韎师
41	外国燕乐					I	旄人
42	羽籥之舞					I,IIa	籥师
43	恺乐					V	乐师

那些提供演奏的乐曲依照表 3 所排列的第 13 号、第 14 号、第 18 至 23 号、第 27 至 32 号。

c. 逢到较大规模的宴会，即当诸侯、卿大夫及外国使节受到天子或诸侯的邀请的时候，所奏的乐曲即为第 8 号、第 16 至 37 号。

III. 大射礼的乐队演奏，即：

a. 每年天子亲临举行的，参看表 3 的第 8 号、第 15 号、第 16 号；

b. 地方举行的奏第 17 至 23 号。

IV. 逢到王后或诸侯妃子的庆典的时候奏第 18 至 23 号。

V. 庆祝凯旋奏第 43 号。

E. 若干谱例的说明与翻译

谱例一（参看译谱第一号：）①

这一例选自《旋宫合乐谱》，卷十九，作者朱载堉，全书名为《乐律全书》，1606 年刻版，第 2 至第 7 页。

① 译谱已佚。原谱见朱载堉《乐律全书》（万有文库本第 20 册）。作者在下文中提到的“总谱例”亦已佚失，不再加注。——译者注

这个虽然不是周朝的完全原始的总谱,却仍然是朱载堉的准确的复制,他为此使用了《关雎》这首诗的原来的曲调——《关雎》是在(陕西)西安府孔庙里面作为刻在所谓的石经的碑文立起来的——而且是为这套曲谱的真实性从全部中国文学里面提供证明的。他是当时利用这套曲谱作授课的练习的。“旋宫”是五度循环的一个旧名称。他认为,人们可以按照五度的循环转移一切的宫调,以便在这个谱例上做练习。朱载堉曾经为这一谱例的正确的复制提供了充分的根据,只是对琴这种弦乐器的记谱法,他却并没有说明,这种记谱法是不是在周朝已经存在。我的意见,它当时是断然不可能存在的,因为当时人们所认识的只有“七声”谱(宫、商、角、徵、羽、变徵及变羽)。还有乐器的伴奏,他也没有明确的论证,是不是在周朝已经实际应用。这里也许只有一行,翻译琴谱的最后一行是经过他加工的,其他各项我都承认他是有权利这样做的。

这套总谱共包含197小节,分为五章(开头和结尾各有一个小节,每一篇诗包含32小节,每诗之前有3小节,每一章之后有4小节)。虽然前面没有标明节拍记号,人们还是看得清楚,那是4/4的拍子,因为牍这个乐器是每一拍撞击一下,也就是每一条直线等于半拍,或者每两条直线等于一拍。因此整个谱例是用4/4的拍子写成的。中国的记谱法直到现在都是用符号或者其他减字来代替一个一个的单字。周朝以前只有五声,即宫=c,商=d,角=e,徵=g,羽=a。周朝开国的君主武王的父亲文王,增加了一个领音变宫=h,武王又增加了一个变徵=fis。因此人们称变宫为文音,变徵为武音(参看《通典》)。这两个音加上原来的五个音就称为“七律”,从此以后就构成了中国古代的七声音阶(参看《国语·周语》及附注)。淮南子(刘安,公元前

179—前 122 年)和朱载堉称变宫(h)为"和"(淮南子认为它是领音,朱载堉以为这个音是和声所绝对不可缺少的)。可是变徵这个音却被淮南子称为"缪",这就是说"歪音",他认为这个 fis 是反常的,可能是因为这拗口的超四度的关系吧。朱载堉则称这同一个音为"中",因为它位于音阶的中间。这十二律的名称最先见于《周礼·春官宗伯第三》,《礼记·月令第六》(参看表 4)。除了这两个一直到 8 世纪中叶单独使用的记音字符号之外,又有一个音乐家引用了一套新的唱名谱(或者称为新的唱名字),那就是:合,四,乙,上,勾,尺,工,凡,六,五,(发明人的名字直到今天还是无从查考)①。

关于这一些唱名谱的问题有许多理论家主张,其中的第二个字"四"和第四个字"上"在第 3 世纪已经有人使用,理由是"四"和"上"这两个符号在公元前 300—100 年间的《楚辞》里面已经存在。然而我却不同意这种看法,因为如果当时这两个唱名谱的确是大家认识的,那么至少那其他三个符号也应该存在,因为在这段时间里至少有五声是经常应用的。而且其他各个符号在公元 300 年至公元 700 年还完全不见记载。

另一方面阿尔斯特(J. A. Von Aalst)在他的著作《中国音乐》(*Chinese Music*)第 15 页里面却认为这一套唱名谱是 14 世纪才从蒙古人那里传到中国来的。这种假设是难于理解的,也许阿尔斯特还没有看到过宁王(朱)权的《唐乐笛色谱》,除此之外,这种唱名谱在朱熹(12 世纪后半叶)的《朱子全书》卷四十及蔡元定(12 世纪末叶)的《燕乐》里面也可以找到,这两部著作都是在 12 世纪刊行的。无论如何直到 8 世纪中叶为止只是使用

① 根据乐官名张鹗者 1535 年向明世宗皇帝提出的建议,从《任氏乐律志》转录。——作者原注

一种记音字符。在742—755年这段时间或者更早,从713年开始唐朝的那个皇帝玄宗(亦称明皇)极力提倡音乐,这一套唱名谱说不定就在他统治之下由一位佚名的音乐家设计出来,而且作为一种笛色谱加以运用。由于这一套记谱法相当简单而又易于掌握,很快取代了十二律的名称成为普遍应用的记谱法。后来到了11及12世纪又有人加上"高"字或"上"字表示升高,加上"低"字或"下"字表示降低一个半音。朱熹和姜白石(13世纪上半叶)也各曾发明一套新谱,但都没有收到实效(参看表4)。

〔表4〕

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
应清	h		清徵				亿	仜	
无清	b		徵				乙	工	
南清	d		清变徵		仜		伍	伬	
夷清	gis		变徵		仃		五	尺	
林清	g		清角		伬		六	仩	
蕤清	fis		角		佝		合	上	
仲清	f		清商		上		仉	亿	伬
姑清	e		商		亿		凡	乙	尺
夹清	dis		清宫		紧五		仜	五	仩
太清	d		宫	五	高五上五		工	四	上
大清	cis	余类推	清变宫		下五		伬	六	亿
黄清	c	宫	变宫	六	六	小六	尺	合	乙
应钟	h	变宫	清羽	凡	高凡上凡	小凡	仩	仉	伍
无射	b		羽		下凡	哑凡	上	凡	五
南吕	ā	羽	清徵	工	高工上工	小工	亿	仩	伕
夷则	gis		徵		下工	哑工	乙	工	六
林钟	g	徵	清变徵	尺	尺	小尺	五	伬	仉
蕤宾	fis	变徵	变徵	勾	勾	勾	四	尺	凡

续表

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
仲吕	f̄		清角	上	上	上	六	仩	仜
姑洗	ē	角	角	乙	高乙上乙	乙	合	上	工
夹钟	dis		清商		下乙	背乙	仮	亿	伬
太簇	d̄	商	商	四	高四上四	四	凡	乙	尺
大吕	cīs		清宫		下四	背四	仜	五	什
黄钟	ā	宫	宫	合	合	合	工	四	上
浊应	h	余类推	清变宫			大凡	伬		
浊无	b		变宫			哑凡	尺		
浊南	a		清羽			大工	仩		
浊夷	gis		羽			哑工	上		
浊林	g		清徵			大尺	亿		
浊蕤	fis		徵				乙		
浊仲	f		清变徵				五		
浊姑	e		变徵				四		
浊夹	dis		清角				六		
浊太	d		角				合		
浊大	cis		清商				仮		
浊黄	c		商				凢		

（表 4 附注）

I. 十二律的名称。

II. 与十二律相对应的西乐的音名。

III. 依照《国语》所列的七声或七律的名称。

IV. 康熙（1662—1721）所定的十四起调谱。

V. 唐朝（8 世纪中叶）的笛色字谱。

VI. 宋朝和元朝（11 至 14 世纪）的笛色字谱。

VII. 明朝（14 至 17 世纪）的笛色字谱。

VIII. 清朝（从 18 世纪算起）的笛色字谱。

IX. 清朝的直箫字谱。

X. 清朝的管子字谱。

明朝(1368—1643)人们用"亚"字作为降低的符号,"清"字表示升高八度,"正"字代表中部音,"浊"字则表示降低八度。所有这些记谱符号都在表4一一标明。

琴这个乐器的记谱法又是另一种发明,然而同样不能确定的是,它在什么时候开始应用。人们首先是用头七个数字来标记七根弦,此外还有一百以上的指法符号,关于这些指法符号我只就下面一些与谱例有关的加以说明。一=1,二=2,三=3,四=4,五=5,六=6,七=7,八=8,九=9,十=10。符号:

廾表示散的减笔,散=空弦;

乙表示挑的减笔,挑=右手的食指向外拨弦;

勹表示勾的减笔,勾=右手的中指向内拨弦;

中=左手的中指;

大=大拇指;

九=第九徽;

十=第十徽;

女是按的减笔,按=用左手的一支手指按一条弦。

早是拨动两条弦的记号,用右手的大拇指向外拨一条弦,同时用中指向内拨另一条弦。随之而来的是复合符号:

苟(参看谱例1,第4页第五小节右起"m"行)用中指拨第三空弦。

笔表示左手大拇指按在第十徽上面并用右手中指拨动第七弦,如此类推。

髶表示用左手大拇指压住第一弦,同时用右手大拇指和中指拨动第三空弦和第一弦。

除了使用这一套唱名谱之外人们还有一些专给笛子和琵琶制作出各种各样的装饰音的和指法的符号,在这个谱例里没有

提到，我认为没有必要现在就此加以说明。

谱例二（参看译谱第2号）①

这个谱例取自朱载堉的《乐律全书》卷十四，题为《乡饮诗乐谱》，第三十一至三十三页。演出一首乐曲需用瑟二，笙四，编磬一，鼗二，牍一，搏拊一，鞔一，建鼓一及应鼓一（没有柷、敔、钟、琴及其他各种吹奏乐器）。在歌唱上也有搏拊，牍及瑟的乐工参加。这是一首小型乐队演奏的乐曲，而且是应该在招待地方耆老的宴会上演奏的（参看本章D项II之b）。这一谱例较之前一个的差别是在于第一小节与末一小节都没有使用开头乐器柷和结束乐器敔。除此之外，歌词的每一个字都只有一拍的时间。也就是说这首乐曲歌唱的速度只相当于第一个谱例一半的时间。这一份总谱全部包含115小节，而且同样是分为五段。这里只译出了其中的第一段。在这个谱例可以随便看到那正确的节拍线和4/4的拍子，虽然并没有标出什么板眼，因为一个小节之内只把牍撞击四下。不独此也，如果你拿两个谱例加以比较，你就会发现，这里的一个比第一个实际得多；因为第一个谱例的每一段歌词整整写满了十一页，反之，这一个谱例里面却只有一页就够了，由此可见只要有十分之一的地方就够了。因此我们可以认为这一个谱例是古代的中国套曲的最好的写法（或者更多的作为模范总谱）。

① 译谱已佚，原谱见朱载堉《乐律全书》（万有文库本第21至24册）。——译者注

第三章　从上古到中世纪的过渡时期的音乐(公元前221年—588年)

A. 秦朝(公元前221—207年)

经过那著名的暴君始皇帝——秦朝的第一个皇帝——把周朝以及更早流传的典籍在公元前213年通通烧掉(家喻户晓的焚书)之后,他下令没收一切金属器物,为了对人民进行掠夺和威逼以至从他们手上收缴一切武器,结果就是周朝的典籍和乐谱,连同一切金属的乐器都消灭殆尽。以前的六代乐舞残存下来的乐曲只有舜帝的《韶》,武王的《武》(参看表4)和《房中乐》(宫女乐队的作品,参看表4以及《宋书》有关音乐的章节)。

在这一段毁坏的时期,始皇帝改周朝的《武》为《五行》,改《房中乐》为《寿人》,只是改变了名字(参看《汉书·礼乐志》)。此外在这一时期的历史上再也没有一点有关音乐的记载了。

B. 汉朝(公元前206—219年)

经过焚书之后,汉朝的政府认为当务之急是把那些古代的典籍重新搜集起来而且加以注解。全部的学者都在努力,为这同一的目标进行工作,因此他们自然没有多余的时间从事音乐的活动。因此在汉朝的这一历史时期关于乐队的组织也只能找到如下的一些记载:

丞相田蚡在他的厅堂里"罗钟鼓,立曲旃",还有光武帝(公

元 25—57 年在位）曾经给东海恭王“设钟虡之悬”。由此可见，汉朝的高官大吏仍然像周朝一样可以享用带有钟磬的乐队。除此之外，人们还可以从《汉书》一首古老的歌词《安世房中歌》的诗句得到证明：

“高张四县，乐充宫廷……
神来宴娭，庶几是听。”

直到这个时代还存在四面的宫悬（参看第二节 C 项）。可惜关于乐器的数目却没有只字提及。公元前 7 年哀帝将乐官人数从 829 人减少到 388 人（参看《汉书・礼乐志》），而且在《隋书・乐志》里面也记有汉朝的祭祀乐官及鼓吹乐官共有 380 人。这两种记载都只是标明全部乐官的人数，关于每一种乐队的配备却一点说明也没有。在武帝（公元前 141—前 87 年在位）的时候甚至于设立了一个独立的音乐机关，原名称为“乐府”，采集了一切流传至今的乐曲、讴谣、歌曲和诗篇。武帝委托文人司马相如及其他许多人大家一起制作新的歌词，又任命那个音乐上非常有名的李延年为协律都尉，领导制谱的工作。当时乐曲的目录据《通典》卷四十九所载有如下列：

1.《大风歌》，附有一百二十人的合唱队，汉高祖创作。

2.《安世乐》（原名《房中乐》，楚调），高祖唐山夫人所作，夏侯宽改编，共由十七章组成。

3.《宗庙乐》，五首，叔孙通制作。

4.《郊祀歌》，十九首，作者武帝，有一个由童男女七十人组成的合唱队。

5.关于东都的“五篇之诗”，班固作。

6. 鞞舞的歌词五篇。

1至5项用于郊祀,6项则用于宴会。虽然音乐已经散失,可是从歌词的字句的参差不齐可以看出,它是不像周期的歌词那么呆板和单调,例如《诗经》,每一句几乎总是四个字,动机和节奏都已经到了非得改变不可的时候了。特别是1项和4项那些伴奏性的合唱的庞大的队伍对于周期来说是不可想象的。除此之外,有些舞蹈的名称是改变了(正如以后的朝代也有过的那样),我在这里认为是没有叙述的必要,因为它并不是同乐队一道演出的。

C. 魏朝(公元220—264年)

武帝(曹操)时期音乐家杜夔被任命为修订音乐的领导,他会同歌咏乐师邓静、尹齐及舞蹈乐师尹胡、冯肃等人"教习讲肄,备作乐器,绍复先代古乐"。虽然轩悬因此恢复设置,可是它的组织规模却在历史上没有记载。到了文帝的时候,柴玉和左延年这两个音乐家因他们的新作品得到宠幸。他们改编了一小批新兴的曲调,改变了好些乐曲和舞蹈的名称。此外还有其他人写了一些新的歌词,可是并没有新的乐曲。

D. 晋朝(公元265—419年)

在这一朝代初期,人们只沿用魏的乐曲。公元266年傅元奉武帝的指令写了十八首郊祀歌,公元269年成公绥、荀勗和张华又写了三首节庆歌。这两者统称为《四厢乐歌》。公元273年张华又写了两首新歌,一首配合《正德舞》,另一首配合《大豫

舞》。晋朝还从过去朝代改编的舞曲选用了五首宫廷中流传的歌诗，又因为在舞蹈的时候需要使用拂做道具，所以称为拂舞歌。除此之外，又有《相和歌》三十首（原先只有十七首，可是魏、晋时期琵琶演奏家朱生、打击乐手宋识及笛师列和等"复合之为十三曲"）。这些作品实际上并不是给乐队用的，而是对汉代民间歌曲做一番加工，由一些弦乐器及管乐器伴奏，歌词则由"执节者歌"。这些歌诗的名称详见表5。

〔表5〕

1. 江南曲
2. 度关山（魏调），一名度关曲
3. 长歌行
4. 薤露歌，一名薤露行，挽柩歌，又名天地丧歌
5. 蒿里传，亦名蒿里行，一名泰山吟行
6. 鸡鸣，一名鸡鸣高树巅
7. 对酒行（魏调）
8. 乌生八九子
9. 平陵东
10. 陌上桑，亦名采桑曲，艳歌罗敷行，日出东南隅行，日出行，后又称为望云曲
11. 短歌行（晋调），一名鰕䱇
12. 燕歌行（晋调）
13. 秋胡行，亦名陌上桑，采桑，一名在昔
14. 苦寒行，一名吁嗟（晋调）
15. 董逃行
16. 塘上行，一名塘上辛苦行（晋调）
17. 善哉行，亦名日苦短
18. 东门行
19. 西门行
20. 煌煌京洛行（晋调）
21. 艳歌何尝行，一名飞鹤行
22. 步出夏东门行，一名陇西行

23. 野田黄雀行(晋调)
24. 满歌行(大曲)
25. 棹歌行
26. 雁门太守行
27. 白头行
28. 气出唱,一名惟乾
29. 精列
30. 东光

公元4世纪(从公元307年开始)有五个异族羌、羯、氐、鲜卑、匈奴攻入中原,中国文化,特别是音乐和美术因而遭到了破坏。

虽然随着时间的推移,由于中华文化的力量,那些入侵的异族在许多方面都逐渐同化了,在政治方面他们却从公元420—588年处于中国北方的统治地位。

E. 南北朝

北朝(公元386—580年)与南朝(公元420—588年)的关系是敌视的。南朝的168年间改换了四姓的王朝,那就是宋(公元420—478年)、齐(公元479—501年)梁(公元502—556年)、陈(公元557—588年)。这些王朝的政府都在尽力所能及去收复北方的失地,当然没有可能从事音乐活动。话虽这样说,在宋和梁这两个王朝的历史上还是找到了一些有关钟磬的框架排列的方式的记载,至于弦乐器和吹奏乐器却就毫无只字提及了。当时南朝刘宋统治之下有关合奏的乐曲大都沿袭晋朝的音乐,只是改写了歌词。历史上还有过一段描写,公元477年那些祀神的和世俗的乐队的人数是超过一千人的。然而每一种乐队的详

细的人数却没有说明。

公元486年南朝齐曾委托作曲家谢超宗制作十九首《郊祀歌》。南朝梁(公元502—549年)武帝写过十二首著名的标明为雅的乐曲(沈约作词),作为郊祀用的朝廷音乐。又因为他本人是佛教徒,他制作了十首佛教内容的乐曲,称为“正乐”,专供举行佛教仪式的演出。虽然后来新朝陈沿用了梁朝的郊祀音乐及节庆音乐,但是那个末代皇帝陈后主却特别喜欢妇女乐队(关于这种乐队的组合同样是毫无记载)。他写了四首曲子,那就是(1)《玉树后庭花》;(2)《黄鹂留》;(3)《金钗两臂垂》;(4)《堂堂》。(我在这里把这些乐曲留给独奏,它也同样是无人提到。)在现有材料上丝毫没有关于乐队组合的记载。在这同一时期那与南朝敌对的北朝——由于他们的乡土关系——他们爱好“胡乐”过于华夏音乐是很自然的,虽然他们也使用它,而且由于那些统治者不是汉人,因此在历史著作里面他们的音乐也没有更多的报道。在这三个世纪(4世纪至6世纪)里面人们只能追踪到西凉(今天甘肃省)、龟兹、康国、高昌(这三个地区的古城在现在的新疆),找到他们的曲调和乐器,也有从土耳其陆续引进中国来的。然而关于这方面的详细的描述却也是没有的。总之,从秦到南朝陈(公元前221至公元588年)这八个世纪,中国先是遭到专制君主始皇帝的文化大破坏,然后又是五个未开化的异族的连绵不断的战争给中国人带来深重的灾难,以致这一个时期只能看做是从古代到中世纪的过渡时期,人们很难为音乐和艺术的发展作出他们的贡献。

第二编

中世纪(公元589—1700年)

根据前章的叙述,各种乐器和曲调是从土耳其斯坦(新疆)及其他各地通过北朝的种种关系陆陆续续引进中国来的。它最先流行在中国北部,随后受到南朝的最后一个皇帝陈后主及隋朝的开国皇帝文帝——他重新统一了全中国——的喜爱。因而它的影响越来越大。与此相反的是中国一些保守的音乐家竭力维护并且提倡那古老的音乐。虽然那些古老的郊祀和宴会用的乐曲原先是划分的,实际上后者的体制也只不过是郊祀音乐的变种而已,因此我没有把它们截然划分。可是从中世纪开始,郊祀音乐和世俗音乐的区别越来越大。郊祀音乐只需要中国乐器,例外是隋朝和唐朝的宫悬以及隋朝的《登歌》(参看乐队人员分配总表一之I、II、III项第49、50、59、60及61号。以下简称总表)。反之,世俗音乐乐队中的外来乐器却占据越来越多的地盘;不错,有人甚至于纯用外来乐器来组织这类的演出。除此之外还有军乐,它部分使用本土乐器,部分使用外来乐器,然而只限于吹奏乐器和打击乐器。

第一章 用于祭祀的乐队

A. 隋朝(公元 589—617 年)

隋朝的开始有人试图改造古老的音乐,开国皇帝文帝——虽然他厚爱外来音乐——曾委任名为牛弘的太常(《隋书·百官志》:“太常,掌陵庙群祀,礼乐仪制,天文术数衣冠之属。”)集议有关的问题。讨论的结果是两种乐队的编制:宫悬和登歌(人数和乐器参看总表一之 I 与 II 项)。头一个是在皇宫的大规模的祭天和祭祖的时候听候检阅的,然而并不在于演奏,因为实在是无法演奏的。原来牛弘本人并不是音乐家,也许他只是根据古书的记载凭个人的臆测予以增加或减少。后一个乐队却主要是用于孔庙的春秋二祭。那些弦乐器 1. 筑,2. 筝,3. 搊筝,4. 卧箜篌,5. 小琵琶和吹奏乐器,6. 横笛及 7. 觱篥(3 至 7 号都是外来乐器),是第一次(自从周朝以来)用在郊祀乐队里面。可是 3 至 7 号后来也没有再在郊祀乐队中使用。至于郊祀音乐的曲谱实际应用的计有二十一首,其中十二首的作者是李元操和卢慈道,九首的作者是柳顾。除此之外还有 104 首是由太常寺根据古曲调改编而成的(计有 c 调五首,升 c 调一首,d 调二十五首,e 调十四首,升 f 调十三首,g 调八首,a 调二十五首,h 调十三首)。但是这些作品根本没有演出过。这里可以说已经有充分的理由证明隋朝对于音乐的爱好是更多的倾向于世俗音乐的。

B. 唐朝(公元 618—906 年)

唐朝的统治者特别重视世俗音乐(详见下章)。因此这一时期郊祀乐队的编配与隋朝的音乐没有多大差别。不错,它是那样的不受重视,甚至于那些历史学家都忘记了点明吹奏乐器的数目。这一时期人们对郊祀音乐是如何的不予注意也就是不言而喻的了。(关于唐朝两种祭祀的乐队的人员和乐队的数目可参看总表一的 III、IV 项。)

一种新乐器节鼓第一次在登歌乐队中使用。这可能是搏拊的一种改造(参看第二部分第 12 号)。作为有名的祭祀的歌曲只流传有十二首,称为《十二和》,是祖孝孙制定的(公元 626 年)。除此之外还有三首乐曲亦称为《和》,作于 8 世纪的初叶,用于各种不同的郊祀仪式上。

C. 宋朝(公元 960—1276 年)

宋朝初期的郊祀乐队也与唐朝的一样毫无改变。公元 1113 年由政府规定乐队的编制,而且每一种都是两个宫架(大乐队)和登歌(小乐队)。(关于乐队队员和乐器的数目参看总表一之 V 和 VI 项,宫架 A 与 B;VII 与 VIII 项,登歌 A 与 B。)

公元 1143 年乐队又有一次改变(参看总表一之 IX 与 X 项)。改变之一是宫架只有在盛大的庆典上才会摆出来。其中真正能够演出的是只有登歌乐队。在乐曲方面除了《十二安》(从唐朝《十二和》传下来的曲调)之外,太宗(公元 976—997 年在位)写了四首,真宗(公元 998—1022 年在位)写了十三首,还

有窦俨、吕夷简、陶穀、王隋及宋绶各写了若干首。至于宋朝郊祀乐队得到应用的新乐器计有七种,那就是:三种不同的匏(七星匏、九曜匏及闰余匏)和独弦的、三弦的、五弦的及九弦的琴。

D. 元朝(公元 1277—1367 年)

蒙古族的元朝为郊祀乐队的编制沿用了中国北部女真族的金王朝(公元 1123—1234 年)的音乐。然而这也不是道地的,而是承袭了宋朝的所谓大晟乐(公元 1105 年成立的新的作曲与乐队的机关)。因此在宫悬乐队与登歌乐队的乐器之间找不到与宋朝的编制有任何区别,只有乐队队员人数是不同的(参看总表一之 XI 及 XII 项)。在那个表上还可以看到两处标明"照烛"的地方(参看第二部分第 3 号),这是晚上乐队开演的时候使用的。它约略相当于军乐队的鼓杖。这一个王朝的音乐总的来说是一部分沿袭宋王朝,一部分沿袭金王朝。公元 1281 年大乐署制作了八首乐曲,1305 年制作十九首,除此之外,后来又加谱了两首,不过这一切都用于祭祀。

E. 明朝(公元 1368—1643 年)

根据前人作出的经验,本朝干脆废除了宫悬制度(因为实际上它是不能演出的)而扩大了登歌乐队(参看总表一之 XIII 项)。当时有相当多配乐的郊祀歌曲,那是由太常寺制作的。谱例三①是从《律学新说》引用的,原书 46 至 47 页(作者朱载堉,

---

① 译谱已佚,原谱见朱载堉《乐律全书》(万有文库本第 2 册 92 至 98 页)。——译者注

1584年刊行)我只从中转录了旧制太庙《终献乐章》,而且只是开头的八小节。它演出时是由乐队伴奏的,是在明朝初期(15世纪中叶)通行的。它的记谱出自协律郎名为冷谦者之手(14世纪中叶前后),他用的是古调(吕第亚调式);它是从属G开始的。虽然在记谱上只有吹奏乐器笙,可是也一定有别的管乐器一起吹奏的(参看第一部分,第二章,图二,E及谱例一)。另外他又记下了两种弦乐器琴和瑟的曲谱。关于其他各种乐器只有下列的打击乐器还保留在乐队编制之内,那就是编钟、编磬、柷、敔、建鼓和搏拊,可是它们在谱表上都没有特别标出来。除了琴和瑟的曲谱之外只是每半拍都有一点,说不定这是搏拊用的符号的新的写法。

F. 清朝(公元1644—1911年)

清朝开国初期用于祭祀的乐队沿用通行的名称《中和韶乐》(这个名称最初见于明朝)。根据每一种祭祀性质采用各种不同的编制,这种不同的编制又根据不同的人员数目分为三类,那就是:

1. 乐队人数七十四人,舞人一百二十八人(参看总表一之XIV),用于大规模的祭祀;

2. 乐队人数五十人,舞人三十六人,用于孔庙的祭礼(参看总表一之XV);

3. 乐队人数三十四人,舞人无,用于小规模的祭祀(参看总表一之XVI)。

乐队一般是分为两部分排列起来(或分在东面与西面,或分在南面与北面)。正如图三所显示,中和韶乐的排列是服务于宫

廷的典礼的(依照《大清会典图》卷二十六,图八)。

〔图三〕

北

			C	D					D	B	A			
GH													HG	
G		E			E			E		E			G	
西 GH													HG	东
G			F						F				G	
J	J	K	K	L	M	N	N	M	L	K	K	J	J	
T			Q				Q			P		R		

南

A…麾(乐正)　B…柷　C…敔　D…搏拊　E…琴　F…瑟　G…笙

H…歌人　J…萧　K…笛　L…排箫　M…篪　N…埙　O…建鼓

P…编钟　Q…编磬　R…镈钟　T…特磬

乐队人数相当于 c 号的乐队,只是增加了四个笙师和四个歌人,因此整个算起来是四十二人。关于乐曲方面,凡是公元 1677 年由乐部的御用乐官制作的,今天还保存有七十七首(其中 c 调的十八首,g 调的八首,d 调的十九首,es 调或 a 调的十九首,a 调六首,e 调七首)。后来制作的我就不再提它了。这一朝代的乐谱大多数是手写本,而且直到(辛亥)革命为止一直保存在皇家音乐机关——原先称为乐部,后来改称礼部——里面,因此遗憾的是很不容易得见。但是就内容而论也不过是带乐队伴奏的赞美歌。中国作曲的发展却不是寄托在郊祀音乐而是寄托在世俗音乐之上。对于这方面的问题我们还要继续加以论述。

第二章　世俗音乐的乐队

自从 4 世纪开始,即在五个外来民族接二连三地把晋朝摧毁之后,中国在文化方面无疑是遭受了重大的损失。到了帝国分裂为南北朝之后(公元 420 年以后),北朝的统治者特别偏爱

外来音乐。因此外来乐器(特别是从土耳其斯坦来的)一天天以继续增加的数字引进来,特别是在5世纪和6世纪,而且正如这些乐器增长的规模一样,它的音域也不断扩大。从前只需要两个八度,可是现在音域却大了一倍。到了隋朝重新统一了全中国之后,它的开国皇帝文帝觉得外来音乐特别富于吸引力,他不仅在盛大的宴会上演奏外来音乐,而且也在祭祀乐队中引进外来乐器,例如弦乐器搊筝、卧箜篌和小琵琶以及吹奏乐器觱篥和横笛(参看本编第一章A项)。从此以后祭祀音乐的"雅乐"与世俗音乐的"俗乐"的划分就完全清楚了(参看本编的开端)。雅乐的乐队只用于祭祀,反之俗乐的乐队则用于各种不同的场合。由于这个缘故,雅乐的发展是很小很小的,而音乐朋友却越来越多地从事俗乐的活动。由于当时的倾向越来越转向世俗音乐,我们也就只能提出一些世俗音乐的重要的乐队加以论述。

A. 隋朝的九部伎和唐朝的十部伎

6世纪的末期即隋朝的开始,隋朝是由太常来掌管郊祀音乐的,后来他们又新设一个专门机关"清商",负责世俗音乐的工作。最先的乐队数目只有七个,那就是:

1. 国伎(后来改称"西凉",参看总表二之IIa);
2. 清商伎(后来改称"清乐",参看总表二之IIa);
3. 高丽伎(参看总表二之VIIIa);
4. 天竺伎(参看总表二之IXa);
5. 安国伎(参看总表二之VIIa);
6. 龟兹伎(参看总表二之IVa);
7. 文康伎(亦名"礼毕",参看总表二之Xa)。

公元610年朝廷又加上第八和第九，那就是：

8. 康国伎（参看总表二之Va）；

9. 疏勒伎（参看总表二之VIa）。

公元626年唐朝沿用这九部伎，但改清商伎为清乐（参看总表二之IIb）。它取消了文康伎，却新建新的燕乐伎（参看总表二之I）。公元640年玄宗接受了高昌的乐器，又新建了一个乐队高昌伎（参看总表二之Xb）。这样一来世俗音乐就总共有了十部伎（参看总表二之Ib至Xb）。现在我们就转过来讲述每一部伎的简短的事实。

I. 燕乐伎

这个乐队是7世纪初叶建立的，它的乐器有一部分是中国固有的，一部分是外来的。它主要演奏乐曲《景云河清歌》，张文收作曲（公元640年）。演奏的时候还有二十人的舞队，其中八人跳的是《景云舞》，四人跳《庆善舞》，四人跳《破阵乐舞》，四人跳《承天乐舞》。燕乐伎一般是在新年典礼的时候在宫中演奏头一个节目，在《七德舞》、《九功舞》及《上元舞》演出的时候，它也担任伴奏音乐的演奏。这三套舞蹈略如下述：

①《七德舞》原名《秦王破阵乐》，是太宗（公元633年）为一百二十名舞人制作的。

②《九功舞》原名《功成庆善乐》或者简称为《庆善乐》，同样是太宗制作的。

③《上元舞》，亦名《上元乐》，是高宗（公元674年）为八十名舞人制作的。

II. 清乐伎，一名清商伎

这一个乐队是由汉朝的一个舞蹈伴奏乐队改编来的。乐器有一部分是本土的，有一部分则是外来的。在《隋书》里面没有

提到这个乐队的乐器数目。可是书中却举出了总人数。这个乐队的乐曲原先是周朝《房中乐》的曲调。它应用的时间约当汉和魏这两朝直到晋朝的初叶。经过各个外来民族(4 世纪初叶)的破坏,这些乐曲由逃避战乱的人带到各处直到扬子江盆地。到了隋朝开始(6 世纪末叶)朝廷设立了一个机关名为清商府,以便重新收集那些古代流传下来的曲调。到武后(公元 690—705 年在位)时这些曲调还保存有六十三首。据《通志》卷一百四十九的记载,12 世纪的时候还保存有四十首(参看表 6)。

〔表 6〕

1.《白雪》(楚曲)
2.《公莫舞》(汉舞)
3.《巴渝》(汉鞞舞)
4.《明君》,又名《王昭君》、《王嫱》、《王明君》(作于公元前 48—31 年)
5.《明之君》(汉鞞舞)
6.《铎舞》(汉曲)
7.《白鸠》(吴拂舞曲)
8.《白纻》(吴舞)
9.《子夜》(晋曲)
10.《吴声四时歌》,又名《子夜吴歌》(作者梁武帝,公元 502—549 年)
11.《前溪》(晋朝沈琉作)
12.《阿子歌》一名《欢闻歌》
13.《团扇郎》(晋朝王珉作)
14.《懊侬》(公元 4 世纪末叶的民歌)
15.《长史变》(晋朝王廞作)
16.《丁都护》一名《督护歌》(公元 5 世纪初期的曲调)
17.《读曲》
18.《乌夜啼》(王义庆作,约公元 5 世纪上半叶)
19.《估客乐》(作者齐武帝,公元 483—493 年)
20.《石城乐》(臧质作于南朝刘宋时代)
21.《莫愁》一名《莫愁乐》
22.《襄阳》(《襄阳乐》,隋王诞作)

23.《乌夜飞》(沈攸之作于南朝刘宋时代)
24.《杨叛儿》一名《杨叛》(北齐的歌曲)
25.《雅歌》
26.《骁壶》一名《投壶乐》(作者隋炀帝,公元605—616年)
27.《常林欢》(公元5世纪的曲调)
28.《三洲》一名《商人歌》
29.《采桑度》一名《采桑》
30.《玉树后庭花》(陈后主作)
31.《堂堂》
32.《泛龙舟》(作者隋炀帝,公元605—616年)
33.《春江花月夜》,(作者隋炀帝,公元605—616年)
*34.《平调》
*35.《清调》
*36.《瑟调》
37.《上林》
38.《凤雏》
39.《平折》
40.《命啸》
(*这三首作品没有歌词)

IIIa.隋朝的西凉乐队

这个乐队在唐朝称为西凉伎(参看总表二之IIIb),实际上它是迁徙到西凉(今甘肃省凉州)的汉人建立的乐队,但是他们除了从故乡带去的乐器之外,也引用了龟兹(库车)的乐器,他们给这个乐队起了一个名字叫做“秦汉伎”。后来它在北朝(公元386—588年)直到隋朝初期都称为国伎。在马端临的《文献通考》卷一百四十六这样写着:“周隋管弦杂曲数百皆西凉乐也。鼓舞曲皆龟兹乐也。”可惜的是我们今天在《通志》卷一百四十九里面只能找到其中五套曲谱的名字,它们是《杨铎新声》、《神白马》、《永世乐》、《万世丰解》及《于阗佛舞》。

这些乐曲在唐朝称为《凉州》或《新凉州》。在演出《清商乐

舞》的时候这个乐队是用来伴奏的。

IV. 龟兹伎

自从吕光(氐族)公元389年攻破龟兹等国自立为后凉皇帝之后,他也把龟兹的音乐接收过来。他一下台(公元396年)音乐也跟着衰落了。可是到了北朝的齐文宣帝(公元551—559年在位),它又受到了高度的重视。后来北齐的武帝同土耳其斯坦的一个少女结婚(公元561年),整个乐队,特别是龟兹,然后是疏勒、安国和康国的音乐都集中到首都长安来了。隋朝的皇帝炀帝(公元605--618年在位)也同样非常喜欢这类音乐,于是他指派他的乐正白明达为龟兹伎创作了十二首乐曲。这些乐曲的曲名:《百岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《泛龙舟》、《斗鸡子》、《斗百草》、《还回宫》、《长乐花》及《十二时》。

公元714年唐朝的皇帝玄宗将世俗音乐的所有乐队分为两部,即:

a. 立部伎

b. 坐部伎

供a部演奏的乐曲有八首:①《安乐》,北朝后周武帝(公元561年)作;②《太平乐》;③《破阵乐》,唐太宗(公元633年)作;④《庆善乐》,亦太宗作;⑤《大定乐》;⑥《上元乐》;⑦《光圣乐》(5至7三首均唐高宗作);⑧《圣寿乐》,武后作。其中只有第4首《庆善乐》是用于西凉伎的(参看总表二之IIIb)。这些乐曲全部是由龟兹伎演奏的,而且都是使用大鼓,第5号甚至于还用金钲。这一部的演奏是全体站立的。供b部演奏的乐曲有六首:①《燕乐》,张文收作曲;②《长寿乐》;③《天授乐》;④《鸟歌万岁乐》(2至4出自武后之手);⑤《龙池乐》;⑥《破阵乐》,这末后两首传自玄宗,而

且全部(只有第1首是例外)是由龟兹伎担任演奏。

V.康国伎

这个乐队是在北周皇帝闵帝娶了一个亚洲北部民族的女子为妻之后(公元6世纪末叶)才得到的。它的乐器只有少数几种,演奏的人数只有七人。到了唐朝又增了三人。演奏的乐曲计有四首:①《戢殿农和正歌》;②《木奚波地舞》;③《前拔地舞》;④《惠地舞》(据《通志》)。

另据《文献通考》,除此之外还有两首:⑤《贺兰钵鼻始》;⑥《农慧钵鼻始》。

VI.疏勒伎

VII.安国伎

这两部乐队是公元6世纪中叶传入中国的。疏勒伎只设有十二至十三人,安国伎人数更少。供这两部乐队演奏的乐曲各有一部乐队伴奏的歌唱和两首舞曲:疏勒伎的是①《亢利死让歌》;②《远服解》;⑧《盐曲解》。安国伎的是①《附萨单时歌》;③《末奚舞》;③《居和祇舞》。

VIII.高丽伎

虽然朝鲜自公元前23世纪以来就已经同中国交往,但是他们的乐曲却直到唐朝的武后时期(公元690—705年在位)还没有超过二十五这个数字。后来只剩下唯一的一首。据《通志》所载则还有一首《芝栖歌》和一首《芝栖舞》。他们的乐队什么时候开始传入中国根本就无可稽考。

IX.天竺伎

公元前2世纪初叶印度已经开始同中国有了交往,可是它的音乐传入中国却是比较晚的(公元4世纪前后?)。这一个乐队演奏的乐曲有一首《沙石疆歌》和一首舞曲《朝天曲》。

Xa. 礼毕

这个乐队当初叫做文康伎。它原来是属于庾亮(晋朝的一个大官)的家族。庾亮死后,后人为了纪念这位名臣,便重新组建这个乐队而且用他的谥号"文康"作为这个乐队的名字。隋朝在九部伎演奏的时候定例是由这个乐队担任演奏最后一个节目,所以称为"礼毕"。这一个乐队演奏的作品是一首称为《单交路行》的歌曲及一首舞曲《散花舞》。

Xb. 高昌伎

公元640年唐朝将军侯君集平定高昌(支那土耳其斯坦的一部,约当今新疆吐鲁番盆地),把高昌的乐队也接收了过来,并献给了唐太宗。这个乐队也就成为唐朝十部伎的最后一部。供他演奏的有六首乐曲。这些乐曲的名字:①《圣明乐》,②《善善》,③《摩尼解》,④《婆伽儿舞》,⑤《小天舞》,⑥《疏勒盐》。

这九部伎或十部伎除了在新年、夏至,即皇帝接受朝贺的日子之外,凡是遇到盛大的节日,特别是皇帝接受外国使臣的觐见的时候,他们都有演奏的任务。从7世纪开始,唐朝政府每当接待土耳其斯坦的使节,这种音乐是不可缺少的,因为这十部伎的一半以上(Ⅲ、IV、V、VI、VII及Xb项)都是从土耳其斯坦传进来的。

唐朝是怎样从事音乐活动及其管理,我还得作一番简短的概述。从公元618年起有两个音乐机关:教坊和太常负责领导郊祀音乐和世俗音乐。郊祀(古代)音乐用于祭祀及盟会。在季节的祝典上,在宴会上及在接见外国使节上一般都由这十部乐队演奏。首先这两个音乐机关的任务规定是并不十分清楚的,例如燕乐和清乐这两部其实是应该属于世俗音乐的,而散乐("俳优歌舞杂奏"的总名,隋朝亦称为"百戏")也隶属太常。公

元713年以后音乐学员的数目不断扩大，朝廷于是在首都设立两个机关（称为左右教坊），任命相当高级的官员担任主管，好让他们完全独立办理世俗音乐、戏曲及其他各种各样的杂耍。自此以后世俗音乐再也不属于太常，而是隶属于教坊，而且教坊不仅领导世俗音乐的演出，它还要教授生徒，因此左右教坊简直可以看做“音乐学院”（照字面看教坊的含义也是“教育机关”）。根据当时的统计教坊管辖下的人数计有散乐乐工三百三十二人，仗内散乐的成员一千人，男女歌手一万零二十七人。除了这两个教坊之外，玄宗皇帝（公元713—755年在位）又在蓬莱宫附近设立一个内教坊，以便在戏曲的新音乐及其他各种艺术方面培养人才。负责教授的官员授予“音声博士”的头衔（参看《新唐书·百官志、礼乐志》及《资治通鉴》）。经过玄宗皇帝将所有乐队划分两部（立部伎和坐部伎）之后（坐部伎学习没有进步的人必须改入立部伎，如果在立部伎仍然学不好，那就只好学习郊祀音乐，即“雅乐”。由此可见，当时的雅乐是多么简单），他亲自从坐部伎选出三百人，亲自在皇宫的梨园里面教他们合奏（用弦乐器和管乐器）。他管这些参加这一部的乐手称为“皇帝弟子”，亦称“梨园弟子”。玄宗皇帝本人无疑是音乐天赋非常高的，因此他平时总是亲自指挥，只要是合奏中间错了一个音，他都能立刻察觉出来（参看《旧唐书·音乐志》）。除此之外，还有一个由数百宫女组成的妇女部。这些人也同样被称为“梨园弟子”，住在御花园“宜春院”的北面，又称为“内人”。每当勤政楼举行盛大的庆典的时候，她们就在露台下面结成各种不同的团队舞起来。如果认为舞女的人数还不够多，那么皇帝就从云韶院再调一批宫人来补充（详后）。

B. 唐朝的云韶乐

云韶院亦称云韶内府，是唐朝初期由皇帝下诏设立的。他们的乐队称为云韶乐，实际上只是为宫廷服务的，可是到了公元724年却由于玄宗皇帝的一道命令也使这部乐队成为与民同乐的乐队。这个乐队（人数和乐器参看总表三之Ⅰ项）。演出的时候总是分为两部分（堂上与堂下）。另外还要加上舞女三百人（均在十五岁以下），由五个童男领头（他们都是容貌俊美，身穿绣花衣服，手持金莲花）。这一类演出只有在皇帝的宴会上才有的。演奏的曲目主要是《云韶法曲》（后又改名为《仙韶曲》）及《霓裳羽衣舞》。两者都是太常卿冯定作曲。云韶院公元838年改称仙韶院。直到宣宗时期（公元847—859年在位）郊祀音乐的人数尚在五千人以上，世俗音乐的人数则在一千五百人以上。唐朝的乐队曲，如上所述，还有四十首（见表7）。虽然玄宗皇帝本人还曾添写了四十首以上的曲子，那些曲名在历史上却并没有记载。

〔表7〕

1.《倾杯曲》长孙无忌作
2.《乐社乐曲》魏徵作
3.《英雄乐》
4.《黄骢叠曲》
5.《庆善乐》作于公元7世纪后半叶前后
6.《破阵乐》作于公元7世纪后半叶前后
7.《承天乐》作于公元7世纪后半叶前后
8.《一戎大定乐》作于公元7世纪后半叶前后
9.《八纮同轨乐》作于公元7世纪后半叶前后
10.《夷美宾曲》李勣作

11.《定难曲》马大遂作
12.《中和乐》德宗皇帝(公元 781—804 年)作
13.《继天诞圣乐》王虔休作
14.《孙武顺圣乐》于頔作
15.《夜半乐》玄宗皇帝(公元 713—755 年)作
16.《还京乐》玄宗皇帝作
17.《文成乐》玄宗皇帝作
18.《荔枝香》玄宗皇帝作
19.《霓裳羽衣曲》杨敬忠作
20.《元真道曲》司马承禎作
21.《大罗天曲》李会元作
22.《紫清上圣道曲》贺知章作
23.《景云》韦绍作
24.《九真》韦绍作
25.《紫极》韦绍作
26.《小长寿》韦绍作
27.《承天乐》韦绍作
28.《顺天乐》韦绍作
29.《君臣相遇乐》韦绍作
30.《千秋节》
31.《凉州》
32.《伊州》
33.《甘州》
34.《梨园法曲》
35.《宝应长宁乐》刘日进作
36.《广平太一乐》作于公元 766 年
37.《云韶法曲》
38.《霓裳羽衣曲》
39.《万斯年曲》,作于公元 841—846 年
40.《播皇猷曲》,作于公元 847—859 年

C. 唐朝的世俗音乐

I. 教坊乐队的四部

这个乐队的乐手是从各个不同的省份集中起来的，公元977年人数是三百六十人，到了1144年增加到四百六十人，全体分为四部。每逢皇帝的诞辰及春秋两季的盛大的庆典这个乐队就要演出。此外还有两个舞队，那就是：

①七十二名舞人的童男舞队；

②一百五十三名舞女的宫人舞队。

他们在教坊乐队的演出（他们演出的节目有十九号，其中也有赞美歌及其他各种节目）的时候各自分成十组。在这个乐队的曲目上第一部有四十首"大曲"，法曲部（第二部）有两首曲子（《望瀛》及《献仙音》），龟兹曲部（第三部），也有两首曲子（《宇宙清》及《感皇恩》），第四部鼓笛部的乐曲名称以及这四部的乐工人数在历史上并没有记载（乐器的名称参看总表三之II、III、IV、V项）。此外还有一批小曲提供给这个乐队。关于"大曲"这种乐曲，王国维曾写过一篇著作《宋大曲考》，可是还没有出版。他在他的著作《宋元戏曲史》（上海《东方杂志》第九卷第十号至第十卷第九号连载）里面解释道，这种乐曲包含十至二十乐章，演出的时候还有歌唱和舞蹈。舞蹈的曲子称为"曲破"，演奏的速度是快的。宋朝的皇帝太宗（公元976—997年）的曲谱有如下列：

①大曲十八首，为乐队的第一部演奏用；

②二十四首为第二、第三及第四部演奏的乐曲；

③曲破（舞曲）二十九首；

④小曲二百七十首。

除此之外还有经他改编的八十八曲（曲名详见《宋史・乐志》）。

II. 云韶部

云韶部相当于黄门乐，从前称为箫韶部。在它那八十名成

员中(他们在公元971年由广州来人组成)有三十五名歌手和各类乐工。真正的乐队成员只有四十五人(乐器数目参看总表三之VI项)。每逢各种季节庆祝,例如元旦、元宵、上巳(三月三日)、端午(五月五日)等,春秋二祭,以及地方的"大射礼"。演奏曲目有大曲十三首及瑞曲三十首(纪念祥瑞的乐曲)。

III. 钧容直

这个乐队原先是一个军乐队,后来却变成专门用于别的世俗音乐的乐队。公元978年朝廷从军乐队里把那最杰出的音乐家挑选出来,组成一个新乐队,每当皇帝出巡或者视察地方的时候,这个乐队就演奏他的曲子。公元989年这个乐队又从捧日天武拱圣军里面挑选出一批拔尖的音乐家补充上去。如果边远地方的高级长官有乐手送上来,后者也就编入这个乐队。公元993年这个乐队正式命名为"钧容直"。乐队人数原先是同云韶部一样多(参看前一节),可是从1012年人数就增加了。全部人数共计二百六十八人(据《文献通考》)。但是根据准确的计算,公元1005年共有二百六十五人(其中纯粹乐器演奏者只有一百七十二人)。而且他们有一部分是歌人或说话人,有一部分是魔术师或傀儡戏艺人(参看总表三之VII项)。除此之外还有一个乐正称为指挥使和十个办事人员。到了公元1056年这个乐队的人数增加到三百八十三人,1071年又增加到四百三十四人。这里我还要指出,这一队人马并不是每一次乐队演出都全部参加的,而是大体上归属于这个乐队的活动。也许他们是轮班演出,或者其中还加上候选人以至学徒。由于乐队的编制在历史上根本不曾提供过准确的数字,因此也就不可能有把握说得更准确。曲目方面有大曲三十六首,二十一首是只供管乐器及鼓还有其他一些乐器的。从公元1057年起这批乐队队员必须入

教坊学会十七首大曲，朝廷于是在1160年废置了所有其他乐曲，这些乐曲因而融入所谓的教坊音乐，从此以后再也没有成为一种独立的音乐。

D. 辽王朝（公元916—1125年）的大乐

契丹族辽王朝（一个在中国北方统治了一百多年的王朝）的乐器和乐曲统统是从中国流传过去的，只有世俗音乐的乐队编制在成员人数上显示出一种差别。政府管世俗音乐的乐队称为"大乐"（队员人数和乐器数目参看总表三之XIII项）。它在新年庆典上演奏的主要是大曲，然后是曲破（舞曲），节目的结束则用散乐和角抵。契丹人也使用中国的唱名法来记谱，可是在辽王朝的历史上找不到世俗乐曲的名称，因此人们有理由推测，也许契丹人根本就没有自己制作的独创的曲谱而只是演奏中国的音乐。在《辽史》里面还有如下的记载："大同元年，太宗自汴将还，得晋太常乐谱、宫悬、乐架，委所司先赴中京。"①

除此之外，如果你拿辽王朝的大乐的乐队编制同唐王朝的燕乐的乐队比较一下，你就会察觉到，契丹王朝必然是抄袭了唐王朝的全部音乐组织。话虽这样说，阿尔斯特在他的著作《中国音乐》里面却仍然认为，唱名记谱法是从蒙古传到中国来的。据我看来，这种见解是完全站不住脚的。

---

① 原文"大同元年"相当于公元947年，"汴"为五代后晋的首都，辽太宗耶律德光是年入汴宣慰石敬塘，"御崇元殿受百官贺"，"中京"是辽王朝的首都。（作者对所引《辽史》的德文译文附有略注，译者除抄录《辽史》原文外，再将作者原有附注稍加整理如上，以助理解。）——译者注

E. 元朝(公元 1277—1367 年)世俗音乐的乐队

I. 元朝的四个乐队

“队”这个字用作乐队的称呼首先是在元朝的历史里面出现的。蒙古人的统治遍及整个亚洲,几乎是完全通过他绝对的黩武主义,因此他们对音乐整个领域的组织也同样遵循军事化的原则。他们把下列四队各自分为十组,这些组并不全是乐手,而是只有第一组和第七组。其他八组或为戴上各种面具的舞人或为女说话人,每一个队都设有两个官员,头衔是“引队礼官”。曲目有:

①第一队名为乐音王队,演奏的乐曲名为《吉利牙》,新年庆典上演奏(参看总表三之 VIII 项);

②第二队名为寿星队,乐曲一首:《山荆子带袄神急》(皇帝诞辰演奏,参看总表三之 IX 项);

③第三队名为礼乐队,乐曲两首:a.《新水令》;b.《水仙子》(宫廷宴会时演奏,参看总表三之 X 项);

④第四队名为说法队,乐曲一首:《金字西番经》(也许只有这一首是自创的作品,其他各首是蒙古族在宋朝之后才应用的,参看总表三之 XI 项)。这一首曲子是讲道的时候演奏的。

除此之外,还有一首曲子名为《长春柳》,每一队都在节目的前头先演奏这一首曲子作为开场曲。

II. 元朝宴飨音乐的乐器

正如标题所示,在元朝的历史里面只可以找到宴飨音乐的乐器的名字(乐器的数目也没有交代清楚)。是不是当时已经有

了用于宴会的乐队，也还是大成问题的，因为既没有这一类的乐曲也没有其他的例证可供参考。也许是当时的蒙古族掌握的中国文献过于稀少，因而也就缺乏它的详细的历史。话虽这样说，在他们的乐器中间（参看总表三之 XII 项）却有两样特别引人注目的乐器，那就是胡琴和兴隆笙（近似希腊的管风琴），这是这一时期第一次传入中国的乐器（这些乐器的解释参看第二部分第 107 号及 139 号）。

F. 金（一个女真族的王朝，公元 1123—1234 年）、元歌剧音乐的结构

王国维的《宋元戏曲史》这部著作是关于这个问题的唯一的著作。王国维主要是阐述了戏曲的结构和曲辞的体裁，可惜的是他对它伴奏的乐队没有更进一步的接触。至于王国维所列举的文献例子大多数是无从查证的，因为例证所从出的作品也是散失了的。虽然这样，对这课题的探索还是值得尽些力量的。据他的阐述，中国戏曲发展的历史顺序有如下述：

巫风（《尚书·商书·伊训第四》："恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。"）东周时期的倡优，汉朝初期的角抵，公元 3 世纪中叶的百戏，公元 5 世纪及 6 世纪从西域传入的倡优杂技，唐朝的滑稽戏及独幕小戏，至于真正的歌剧则兴起于宋与金两个王朝。宋朝歌剧的总名是《宫本杂剧》，在周密的《武林旧事》卷十列出来的戏曲名共有二百八十号，其中一百零三部用的是大曲的体裁，四部用的是法曲的体裁，两部用的诸宫调的体裁，三十五部则是用了普通词调。至于这一类作品的性质则或者是小歌剧，或者是滑稽戏。金王朝的戏曲的总

名称为院本。据陶宗仪《辍耕录》卷二十五所载，院本名目共有六百九十种，但是其中符合歌剧体裁者不足十分之一（那就是十六部用大曲的体裁，七部用法曲的体裁，一部用诸宫调的体裁，三十七部用普通词调的体裁），其他各种有曰冲撞引首者，有曰打略拴搐者，有曰诸杂砌者，种种名称，滑稽戏之流居多。

由于蒙古族的破坏，宫本杂剧和院本两者都荡然无存。我们今天能够作为研究的基础的就是元代的杂剧。杂剧的总数究竟有多少，我们可再也提不出一个确切的数目。这些作品都载在《太和正音谱》，单本的名称共有五百三十五，其中实际应用的只有二百三十五部（周德清的《中原音韵》所记亦同此数）。然而就是这些作品也有许多是散失了的。目前我们在《元曲选》这部总集里面还可以找到九十四部，此外尚有黄丕烈所藏《元刊杂剧三十种》，考其题字称为“乙编”，可知尚有甲编。甲编存佚不可知，乙编所收不见于《元曲选》者计十七种，两者合计再加上著名的《西厢》五剧，那么元杂剧就有一百一十六种（剧名详见王国维著作）。

就作曲技术而论这一类歌剧音乐的半数以上采用的是宋金时代的大曲体。这种体裁可是非常严格的，因此它一折的一宫调的联套是不能更改的，虽然这样由几个单独的折子组成这样一部作品，整个合起来却仍然是一部统一的乐曲。然而由于它是由各种不同的成分组织起来的，因此在那采用诸宫调写成的乐曲在一曲之内常常运用两个或三个不同的调性（有时甚至于用到十个以上）。这样一来当然就有许多的转调，因此人们可以拿它与今天的变奏曲作比较。至于元杂剧的结构是由四折合为一部的（或者必要时再加一段楔子）。每一折用它自己的宫调，

每一个宫调也总有十首以上的歌曲。当然还有独立的宾白(两人相说曰宾,一人自说曰白)。

王国维的阐述到此为止,因为他主要是单从诗歌上着眼的,所以他没有举出乐谱来做例子。如果有人对这一种伴奏音乐的结构进行一次比较认真的探究,那无论如何一定会是一篇极有意思的论文,我本人将来也颇有志于这样的工作。

G. 明朝(公元1368—1644年)世俗音乐的乐队

明朝初期(公元1368—1424年)洪武和永乐两位皇帝组织了好几个乐队。就其性质分类如下:

1a. 大乐,亦名丹陛大乐(成于1368年)。这个乐队为一切盛大的节日,季节的庆典及盛大的宴会担任演奏(参看总表三之XIV项)。

1b. 同样称为大乐,建立的时间晚得多,而且乐队人数也特别少(参看总表三之XV项)。

2. 殿内侑食乐,公元1382年建立(参看总表三之XVI项)。它的性质和组织与郊祀音乐的乐队非常相似。

3. 另外一个乐队,它是为皇太子服务的。它的队员人数比较少,略如1a(参看总表三之XVc项)。

说到乐曲有如下表(参看表8)。

〔表 8〕

A
- 1. 起临濠
- 2. 开太平
- 3. 安建业
- 4. 削群雄
- 5. 平幽都
- 6. 抚四夷
- 7. 定封赏
- 8. 大一统
- 9. 守承平

（1～9 作于 1370 年）
- 10. 天香凤韶（作于 1393 年）

B
- 1. 本太初
- 2. 仰大明
- 3. 民初生
- 4. 品物亨
- 5. 御六龙
- 6. 泰阶平
- 7. 君德成
- 8. 圣道行
- 9. 乐清宁（作于 1371 年）

C
- 1. 上万寿
- 2. 仰天恩
- 3. 感地德
- 4. 民乐生
- 5. 感皇恩
- 6. 庆丰年
- 7. 集祯祥
- 8. 永皇图
- 9. 乐太平（作于 1420 年）

D
- 1. 炎精开运
- 2. 皇风
- 3. 眷皇明
- 4. 天道传
- 5. 振皇纲
- 6. 金陵
- 7. 长杨
- 8. 芳醴
- 9. 驾六龙（作于 1382 年）

E
- 1. 喜千春
- 2. 永南山
- 3. 桂枝香
- 4. 春初晓
- 5. 乾坤泰
- 6. 昌运颂
- 7. 泰道开（作于 15 世纪初期）

A 1～5 及 10，C1 由乐队 1a 演奏

B 1～9 由乐队 1b 演奏

D 1～9 由乐队 2 演奏

E 1～7 由乐队 3 演奏

除此之外还有其他乐曲十二首（其中有舞曲两首），作于明朝初期，到了 15 世纪初叶又增加了十三首（其中有一首舞曲）。

这二十五首乐曲主要是为宫廷庆典服务的。

H. 女乐

经过秦始皇帝把周朝乐队的名称房中乐改名为寿人之后（参看第一部分第一编第三章）直到汉朝开国之初才又有了房中祠乐，这是汉高祖姬唐山夫人所作的。后汉时代（公元 25—219 年）那位著名的学者马融（公元 79—166 年）“常坐高堂，施绛纱帐，前授生徒，后列女乐”，由此可见，在汉朝已经有了培养女乐人才的组织了。据《晋书・志第十一礼下》的记载，公元 275—280 年曾经有一个由三十个女子组成的女乐为皇帝演出。公元 488 年南朝齐甚至于规定，黄门郎（五品）以下的官吏不许设置女乐。南朝陈后主（公元 583—588 年在位）则以他对女乐的偏嗜显得特别出名（参看第一部分第一编第三章 E）。直到亡国之后，那些保守的伦理学家仍然继续谴责他沉湎于女乐卒致亡国。隋朝的皇帝文帝（公元 589—600 年在位）作过两首乐曲题名为《天高》和《地厚》，还让他的妇女乐队学习这两首曲子。可是在历史上却找不到关于它的编制的记载。推测起来也许那些历史学家同样认为这种玩艺是有失体统的。基于这样的理由他们也就不屑加以记述了，因为总的看来他们都属于保守的伦理学家之列。公元 610 年炀帝下令组织一个大型的妇女乐队名为内宫悬，它的格式完全与男用的郊祀音乐的宫悬一样（参看第一部分第二编第一章 A），所不同者是由十二个特磬（参看总表一之 I 项第 25 号）来代替十二个镈钟，而且建鼓四面也不参与敲打。因此它的人数总共只有八十七人而不是九十一人（参看总表一之 I，合计人数 87）。这是用于宫廷的庆典上的。到了唐朝则有

宜春院所属的内人和云韶院所属的宫人(参看第一部分第二编第二章),还有玄宗皇帝亲自培养的梨园弟子(数百人)。然而这些乐队的编制在历史上始终找不到。公元1157年宋朝的首都转移到了中国南方之后有二百以上的女乐成员被遣散出宫廷。从这一事实可以推测,在公元960到1157这二百年间也曾经存在过妇女乐队。可是当时的历史学家(因为他们在这一时代大多数都是保守的伦理学家)对妇女音乐始终是抱着极端嫌恶的态度的,因而我们在历史上根本就无从找到有关这一类乐队的比较详细的记述。当蒙古王朝的太宗接见宋朝的使节的时候(公元1234年),也曾有一个妇女乐队和一台戏担任招待,可是既没有人数,也没有乐器数目的交代。公元1393年重新出现了皇宫的女乐的组织(关于人数和乐器数目参看总表三之XVII项)。当时甚至于还设置了女司乐司——尚仪局(六个妇女司局之一)的一个处,而且女司乐司之下还设有四个女司乐,四个典乐和两个女史(参看《明史·职官志》)。在皇后诞辰及其他宫廷庆祝会上这个乐队规定演奏《天香凤韶之曲》(作于1393年),乐队的人数定为一百一十五人。

I. 军乐队

军乐的创始,论者说是脱胎于《短箫铙歌》(作者传为岐伯,黄帝时代,约公元前2700年,一个官员的名字)。周朝称这类乐曲为凯乐(参看《周礼·天官冢宰第一》)。到了汉朝,称为黄门鼓吹,演奏人数计一百四十五人。据《西京杂记》所载,黄门前部鼓吹分为两部(左部和右部),每部各十三人。虽然军乐队的详

确的编制史无明文，人们还是可以推测，汉朝一定已经存在这样的乐队。除此之外，在汉朝的历史里面可以找到鼓吹曲这个名字，还有十三首称为食举曲。后来又在魏朝（公元 220—264 年）写了十二首称为短箫铙歌的乐曲，晋朝的武帝（公元 265--289 年在位）又命傅元再制作了二十二首这一类的曲子。至于北朝齐的二十首和后周太祖（公元 951—953 在位）的十五首却不是创作而只是改换了名字和歌词。从公元前 200 年前后到公元 300 年这一段时间还有十五首称鼓角横吹曲的。在这十五首作品里面还使用了胡角和横笛①。据《鼓吹格》的说法，晋朝的将军都有自己的军乐队。公元 574 年蔡景曾向南朝陈宣帝建议，设立十六人的军乐队，它的主要乐器是箫（参看总表四之 I 项）。

那为皇太子服务的军乐队要减少两支箫和一支笳（参看第二部分第 100 号），至于为其他亲王服务的军乐队则只留一支箫，因此它的名额只有十二人。隋朝的军乐队规模相当大，他们又再分为三个不同的门类，那就是：

①铙吹部，掌握的曲目二十一首；

②大横吹部，掌握的曲目四十五首；

③小横吹部，掌握的曲目十二首。（乐器数目参看总表四之 II 至IV 项）。

可惜的是在历史上既无从知悉队员的人数，也无从知悉

---

① “胡角”及其吹奏方法是公元前 122 年张骞通西域的时候才带回汉朝来的。当时只有唯一的一首乐曲名为《摩诃兜勒》。协律都尉李延年（公元前 2 世纪末叶）多作了二十八首，这些曲子作为军乐在皇帝御前演奏。后汉（公元 25- 219 年）的政府把这些曲子赐给守边的将军。后来，第 3 世纪以后，这些曲子已经残缺不全，当时实际应用的只有九首。——作者原注

乐器的数目，而是只能找到乐器的名称。公元829年由于太常礼院的建议设立了两个凯乐的新乐队（参看总表四之V项）。

具有特色的是这些乐队的队员都带着乐器骑在马上来演奏。提供应用的乐曲是四首，那就是1.《晋阳武》，2.《兽之穷》，3.《贺朝欢》，4.《君臣同庆乐》。除此之外，柳宗元还写过十二首，可是始终没有演出过。

自唐朝起（从7世纪开始）每一朝的政府都设置一种所谓的“马后乐”，编制人数一般是数百人。在“御驾”出行时他们组成平排的队列贴近御驾前后，因此不称为军乐队而是称为马后乐。

公元1117年仪礼局调整了一个军乐队的组织，可是这样一个乐队的队员人数还是不固定的，固定的只是它的乐器的数目（参看总表四之VI项）。就所知的来说，参加到那里去的人数总共有一千二百七十五人。乐曲的数目有姜夔为铙歌部所作的十四首，还有鼓吹部的十首。

契丹族的辽王朝和女真族的金王朝只知道有马后乐。金王朝给他们的都城卤簿音乐加上一个头衔称为马上乐。

蒙古族的元王朝开国之初（公元1271年）有三个为马后乐组织起来的机关：云和署、安和署和天乐署。第一个机关云和署所属的马后乐又分为前部及后部（参看总表四之VII及VIII项）。这样一来，和其他两署安和和天乐（参看总表四之IX及X项）合在一起总共就有四部了。然而在这些组织里面现在又可以找到弦乐器（这在军乐队里面原来是不使用的）。除此之外他们每逢骑射典礼的时候还要在马上演奏。总之蒙古族这种模仿汉族的组织是极为奇怪的，因为这样一种各不相同的乐器的混

合根本不可能由他们加以演奏的。在曲名上也根本无法从历史上找出什么来。以理推之，也许这四个军乐队只是用于检阅的悦目的仪仗，并不是用于实际的演奏的。

明朝（公元 1368—1643 年）的军乐有大驾卤簿（参看总表四之 XI 项）和两部鼓吹（参看总表四之 XII 及 XIII 项）。至于乐曲能够指出来的只有唯一的一首名为《武成》。

清朝开国之初，政府设有五个属于卤簿音乐的不同的组织。可是其中只有那铙歌清乐具有军乐队的性质。它的乐曲主要是公元 1743 年制作或者也可能只是改编的。

临近本章结束的时候我非常遗憾地指出，我无从举出世俗音乐的谱例。然而要找到这类谱例是极不容易的。因为那些乐器演奏家一般是用口传心授的方法来学习的（没有书写的乐谱），特别是那些世俗音乐是这样传授的。其所以这样的原因可以追溯到遥远的周朝，当时的乐工都是盲眼的。可是当时曾经有过一种舞谱（参看第一编第二章 E）。可惜的是经过那一次焚书再没有什么留存下来，再加上 4 世纪以后的所谓“五胡乱华”，不仅艺术与文学因此遭到了破坏，音乐也不能幸免。到了 8 世纪初叶，情况有了好转，开始了一次音乐复兴，可惜的是一场天宝的变乱，复兴又因此夭折了（公元 755 年）。那些所谓的保守的伦理学家于是利用这一次叛乱当做唯一的借口，声称这种世俗音乐是诱惑人的、淫荡的，谁对它入了迷，就要丧失他的天下（因为当时的皇帝玄宗是一个音乐迷）。自此以后那些高尚的人物再也不同世俗音乐打交道，至于那些不管怎样仍然搞世俗音乐的人一般只是老百姓中间属于比较下层的小人物。同时还必须注意到，那些保守的伦理学家的理论在中国曾经占有那样巨大的势力，正好比是对全体中国人民的间

接的统治者。它的势力到了宋朝越发强大，因此虽然唐初直到南宋(公元 618—1161 年)都设置了相当于音乐学院的教坊，列名学习的都只是业余水平。他们既没有理论的，也没有科学的知识。还有一点就是当时使用的字谱是不统一的，教坊撤销之后更加深了混乱(同一种乐器却用不同的记谱法，例如对琴的记谱)。而且因为那些乐曲主要是靠口传心授的，这样一来后来的抄本自然出现许许多多的差错。话虽这样说，宋朝和元朝的戏曲音乐的曲子还是相当有价值的，为了能够系统地加以阐明，可还需要多年的研究。

乐队人员分配总表一

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
1. 协律郎	官员			(1)								2	2	(1)			
2. 乐师						4						1	1				
3. 乐正								2	2			2					
4. 副乐正						2	2					2					
5. 舞师												2					
6. 运谱						2						1					
7. 麾	节奏乐器			(1)		1	1	1	1	1	1	1	1	××× (1)	1	1	1
8. 旌							2								2	2	
9. 节					1										2		
10. 照烛												2					
11. 纛												2					
12. 柷		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
13. 敔		1		1		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
14. 搏拊								2	2		1		2	2	2	2	2
15. 相							2					2					
16. 雅	节奏乐器						2					2					
17. 节鼓					1												
18. 雷鼗						2	2					2					
19. 建鼓(应鼓)		(4)		4		4	4			4	1			1	1	1	1
20. 朔鞞(鞕鼓)						4	4										
21. 应鞞						4	4										
22. 树鼓												4					
23. 晋鼓						1	1			1		1					
24. 雷鼓×		1		1		2	2					2					
25. 镈钟(金钟)		12		12		12	12	1				12			1	1	1
26. 特磬(玉磬)				(12)		12	12	1							1	1	1
27. 钲							2					2					
28. 錞							2					2					
29. 铙							2	2				2					
30. 单铎							2	2				2					
31. 双铎							2	2				2					
32. 编钟	打击乐器	4	1	5	1	12	4		1	12	1	12	1	1	1	1	1
33. 编磬		4	1	5	1	12	4		1	12	1	12	1	1	1	1	1

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
34. 笙		4	1	?										8	10	2	4
35. 巢笙(大笙)					1	28	8	4	2	7	4	10	4				
36. 和笙(小笙)					1			4	2		4		4				
37. 匏笙						3											
38. 凤笙														4			
39. 竽(笙)		4	1	?		20	8			10		10					
40. 七星匏								1		1	1	1	1				
41. 九曜匏								1		1	1	1	1				
42. 闰馀匏								1		1	1	1	1				
43. 排箫	吹乐器	4	1	?	1	28		2	2	7	4	10	2		2	2	2
44. 箫														8	2	6	4
45. 埙		4	1	?	1	18	8	2	2	12	4	8	2	6	2	2	2
46. 篪		4	1	?	1	28	8	2	2	18	2	10	2	4	6	4	2
47a. 笛				?		28	8	4	2	20	4		2	4	6	6	4
47b. 籥												10	2	4			
48. 长笛		4										10					
49. 横笛		4	1	?													
50. 觱篥		4		?											4		
51. 瑟		4	1	1	1	52	4	8	1	26	4	12	4	4	4	4	2
52. 七弦琴		4	1	1	1	23	2	2	2	10	2	6	2	10	10	6	4
53. 一弦琴						7	2	2	2	10	2	3	2				
54. 三弦琴						18	2	2	2	10	2	6	2				
55. 五弦琴						18	2	2	2	10	2	6	2				
56. 九弦琴	弦乐器					23	2	2	2	10	2	6	2				
57. 筑		4		1	1												
58. 筝		4		1	1												
59. 搊筝		4															
60. 卧箜篌		4															
61. 小琵琶		4															

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
62.歌工		4	4		4	32	8	4	4			32	6	12	10	6	
63.舞生							128					128			128	36	
合　计		91	14	?	17	402	260	52	36	185	46	350	51	72	202	86	34
	(87)																

I,III,XI……隋、唐及元朝的宫悬　　0 灵鼗或路鼗
V,VI, IX……宋朝的宫架　　×灵鼓或路鼓
II,IV(VII,VIII,X)XII 隋、唐、宋及元朝的登歌　　××錞是由六人扛着的
XIII,XIV,XV,XVI 明及清朝的中和韶乐　　×××麾由协律郎分担

乐队人员分配总表二

乐器名		I	II a	II b	III a	III b	IV a	IV b	V a	V b	VI a	VI b	VII a	VII b	VIII a	VIII b	IX a	IX b	X a	X b
1. 笙	管器乐		?	2	?	1	?	1							?	1			?	
2. 竽笙		1																		
3. 小笙		1																		
4. 葫芦笙																1				
5. 萧		2	?	2	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1			?	2
6. 箎			?	2															?	
7. 笛			?	2		1	?		?	2	?		?		?		?		?	
8a. 长笛		1			?															
8b. 短笛		1																1		
9. 横笛					?	1		1				1		1						2
10. 尺八		1																		
11. 义觜笛																1				
12. 跋膝				2																
13. (竖)觱篥						1	?	1			?	1	?					1		2
14. 小觱篥		1			?	1									?	1				
15. 大觱篥		1			?											1				
16. 双觱篥													?	1						
17. 桃皮觱篥															?	1				
18. 铜角																				1
19. 埙			?					1												
20. 贝					?	1	?	1							?	1	?	1		
21. (吹)叶		1	1	1																

续表

乐器名		I	II a	II b	III a	III b	IV a	IV b	V a	V b	VI a	VI b	VII a	VII b	VIII a	VIII b	IX a	IX b	X a	X b
22. 编钟	打击乐器		?	1	?	1														
23. 编磬（玉磬）		(1)	?	1	?	1														
24. 方响		1		2																
25. 铃																			?	
26. 铜钹		2			?	2	?	2	?	2			?	2			2	2		
27. 铁板																1				
28. 拍板																				2
29. 节鼓			?	1																
29b. 鞉鼓		2																		
30. 槃鞞																			?	
31. 担鼓					?	1		1							?	1				
32. 齐鼓					?	1		1							?	1				
33. 腰鼓					?	1	?	1			?	1			?	1			?	2
34. 羯鼓							?				?	1						1		2
35. 都昙鼓							?	1									?	1		
36. 毛员鼓		1					?	1			?	1								2
37. 答腊鼓（楷鼓）							?	1									?	1		
38. 鸡娄鼓							?	1			?	1								2
39. 铜鼓																	?	1		
40. 正鼓									?	1			?	1						
41. 和鼓									?	1			?							
42. 桴鼓		2																		
43. 连鞉鼓		1																		
44. 龟头鼓																1				
45. 侯提鼓								1												
46. 小鼓										1		1								

续表

乐器名		I	II	II	III	III	IV	IV	V	V	VI	VI	VII	VII	VIII	VIII	IX	IX	X	X
			a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b	a	b
47. 琴			?																	
48. 击琴			?	1																
49. 独弦琴				1																
50. 瑟			?	1																
51. 筝			?	1																
52. 掐筝		1			?	1										1				
53. 弹筝					?	1		1							?	1				
54. 筑		1	?	1																
55. 竖箜篌			?	1	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1				1
56. 小箜篌	弦乐器	1																		
57. 大箜篌		1																		
58. 卧箜篌		1		1	?	1									?	1				
59. 凤首箜篌																1	?	1		
60. 琵琶			?	1	?	1	?	1			?	1	?	1	?	1	?	1		2
61. 大琵琶		1																		
62. 小琵琶		1																		
63. 秦琵琶				1																
64. 五弦	弦乐器				?	1	?	1			?	1	?	1	?	1	?	1		2
64. 大五弦		1																		
66. 小五弦		1																		
67. 歌工		2		2																

续表

乐器名		I	II a	II b	III a	III b	IV a	IV b	V a	V b	VI a	VI b	VII a	VII b	VIII a	VIII b	IX a	IX b	X a	X b
68. 舞人		20		4		5		4		2		2		2		1		2		
合 计		51	25	29	27	25	20	24	7	9	12	13	12	11	18	21	12	13	22	22

I 唐朝的燕乐

II$_{a}$ 隋朝的清乐

II$_{b}$ 唐朝的清商伎

III$_{a}$ 隋朝的西凉乐

III$_{b}$ 唐朝的西凉伎

IV$_{a,b}$ 隋朝及唐朝的龟兹伎

V$_{a,b}$ 隋朝及唐朝的康国伎

VI$_{a,b}$ 隋朝及唐朝的疏勒伎

VII$_{a,b}$ 隋朝及唐朝的安国伎

VIII$_{a,b}$ 隋朝及唐朝的高丽伎

IX$_{a,b}$ 隋朝及唐朝的天竺伎

X$_{a}$ 隋朝的礼毕又名文康伎

X$_{b}$ 唐朝的高昌伎

乐队人员分配总表三

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
1. 指挥使	官员							1										
1b. 引队礼官									2	2	2	2						
2. 都知								2										
3. 副都知								2										
4. 押班								3									2	
5. 应奉文字								1										
6. 监领内侍								2										
7. 掌撰词								1										
8. 拍板	节奏乐器		?	?	?	?	4	10	1	2	1	1	?		2	1(2)		8
9. 戏竹									2	2	2	2	?		2	(2)	1+	2
10. 柷																	1	
11. 敔																	1	
12. 搏拊																	1	
13. 应鼓																	1	
14. 玉磬	打击乐器	4												1			1	
14b. 编钟																	1	
15. 方响			?	?			3	11					?	1	4	(1)		6
16. 云璈													?					
17. 水盏													?					
18. 铜钹														1				
19. 大鼓			?				2	8					?		2	1(1)		5
20. 羯鼓			?		?		2	3										
21. 杖鼓			?			?	7	34	5	6	5	7	?		24	8(6)		12
22. 腰鼓					?													
23. 鞜(楷)鼓					?													
24. 札鼓										3			?					
25. 和鼓										3			?					
26. 鼗鼓					?													

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
27. 连鞉鼓	打击乐器													2				
28. 鸡娄鼓					?													
29. 毛员鼓														2				
30. 金鞚小鼓									1	1	1	1						
31. 兴隆笙	管乐器												?					
32. 笙		1	?	?			4	9						1	4	2(4)	4	14
32b. 小笙													?	1				
33. 竽		1																
34. 排箫																	1	
35. 箫		1											?	1	4	(4)	4	14
36. 笛（龙笛）			?	?	?		7	35	(6)	(6)	(6)	(9)	?		4	2(4)	4	14
37. 三色笛						?												
38. 长笛														1				
39. 短笛														1				
40. 尺八笛														1				
41. 羌笛													?					
42. 篪		1															2	
43. 籥		1																
44. 跋膝		1																
45. 觱篥			?	?	?		8	45	3	3	3	9		1				
46. 头管													?		4	2(4)		14
47. 埙																	2	
48. 贝																		
49. 吹叶														1				
50. 琴	弦乐器	1															4	
51. 瑟		1															2	
52. 筑		1												1				
53. 筝			?				4	9					?					
54. 搊筝														1				
55. 纂													?		4	2(2)		10

续表

官名及乐器名		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII
56. 琵琶	弦乐器		?	?			4	7					?	1	6	(2)		8
56b. 小琵琶	弦乐器													1				
57. 箜篌	弦乐器		?	?									?	1	(4)××	(2)××		(8)××
57b. 小箜篌	弦乐器													1				
58. 卧箜篌	弦乐器													1				
59. 五弦	弦乐器		?	?										1				
59b. 小五弦	弦乐器													1				
60. 火不思	弦乐器												?					
61. 胡琴	弦乐器												?					
62. 小乐器?								1										
63. 歌工		4					3	2						2				
64. 排歌								40										
65. 唱诞								10										
66. 舞者		305×												20			32	
67. 杂剧							24	40										
68. 傀儡							8											
合计		322	?	?	?	?	80	267	20	28	20	31	?	46	64	18 (c) (34)	64	115

＋　不称戏竹而称麾
＋＋　不称押班而称舞师
×　其中舞女300人，童男五人作为领舞
××　明朝"箜篌"亦名"二十弦"
I　唐朝的云韶乐
II－V　宋朝的教坊四部
VI　宋朝的云韶部
VII　宋朝的钧容直
VIII－XI　元朝的四个乐队
XII　元朝宴飨音乐的乐器
XIII　契丹王朝辽的大乐
XIV－XV　明朝的丹陛大乐
XVI　明朝的殿内侑食乐
XVII　明朝的女乐

乐队人员分配总表四

官名与乐器名	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
1.署令×					IX		2		2	2					
2.署丞								2							
3.押职									2	2					
4.戏竹							2	2							
5.拍板							10		2	2	4	2	1		4
6.节鼓			?												
7.角			?	?											
8.大角						?									
9.(金龙)画角											(24)	12	10		24
10.蒙古角														2	
11.大铜角											2	2		8	8
12.小铜角											2	2		8	8
13.金口角														8	
14.笳	2	?	?	?	2	?									
15.萧(管)	13	?	?	?	2	?	(2)	(2)							
16.排箫							4	2							
17.觱篥			?	?	2	?									
18.桃皮觱篥			?	?											
19.(头)管							(28)	(6)	(2)	2	2			2	
20.大横吹						?									
21.小横吹						?									
22.羌笛									2						
23.(平)笛			?	?	2	?					4	2	2	(2)	(12)
24.龙笛							30	6	4	1				2	
25.笙									2	2				2	
26.大鼓	1	?			2	?	2				48				
27.㭊鼓												2	1		
28.杖鼓							30	10			4	2			4
29.花匡鼓												24	20		

续表

官名与乐器名	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
30. 行鼓														2	
31. 龙鼓															48
32. 和鼓									1						
33. 札鼓									8						
34. 铙					2										
35.（金）钲						?					(4)	(2)	(1)		4
36. 金											4	2		2	2
37. 锣													2		
38. 点														2	
39. 钹														2	
40. 铜鼓														4	
41. 云锣									1					2	
42. 方响							8	2							
43. 响铁										1					
44. 琵琶							16	4		2					
45. 火不思										2					
46. 纂							16	4	2						
47. 筝							16	4		2					
48. 箜篌							16	4		2					
49. 胡琴										2					
50. 歌工		?			24		4	2							
合　计	16	?	?	?	37	?	186	50	28	22	96	52	37	48	114

I　南朝陈的军乐队鼓吹
II　隋朝的军乐队铙歌部
III　隋朝的军乐队大横吹部
IV　隋朝的军乐队小横吹部
V　唐朝的军乐队凯歌铙吹
VI　宋朝的军乐队鼓吹
VII　元朝的军乐队云和乐前部
VIII　元朝的军乐队云和乐后部
IX　元朝的军乐队安和乐
X　元朝的军乐队天乐
XI　明朝的卤簿音乐大驾卤簿
XII　明朝的卤簿音乐东宫仪仗
XIII　明朝的卤簿音乐郡王仪仗
XIV　清朝的军乐队铙歌清乐
XV　清朝的卤簿音乐铙歌大乐
×　唐朝这个官职称为"鼓吹令"

第二部分
乐队乐器概貌



第一编

节奏乐器、舞蹈道具及打击乐器

我在这一部分里将要讨论的乐器，只限于17世纪以前在乐队里实际应用的乐器。那些17世纪以后从西藏、缅甸和朝鲜传来的乐器在这里也许就不予叙述了。那些古老乐器的基音或者定弦，如果文献上没有明确的解说，我也就存而不论。每一种乐器的音域，像在历史上所描写的那样，是不可能据此视为定论的，因为古代的古老音乐都只有非常有限的音域。除此之外，它又取决于个别人的技巧的完善，看他能够从他们的乐器上引发出多少个音，而这种掌握乐器的本领又是各个时代因人而异的。因此我在这里也就不予提出决定性的判断。这样的探究还是必得寄希望于未来的。插图及乐器的度数大多数是采自《大清会典图》(公元1899年编成的附有装饰画的辉煌的手绘图本。插图6、7、9、10、17至19、37、42、47、48号不在此例)。我之所以率先采用这些优美的插图，也正因为古书中所载的插图都比较不那么准确和可靠。

第一章　节奏乐器及舞蹈道具

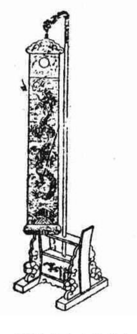
A. 乐曲开场的乐器

(1)麾

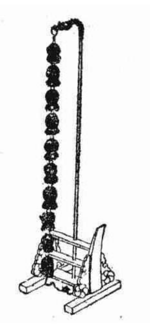
麾(如插图1所示),是用黄绸制成的一面旗,旗上绣有龙、太阳、星和云之类。长2.6米(带旗杆),宽0.35米。周朝的第一面麾是用白色的旄牛尾制成的(参看《书经・牧誓第四》),唐朝以后不用它而用绸。音乐开始的时候乐正向上一麾,到他又放下来的时候,所有乐器就不发声了。

(2)节

节是舞蹈的时候作指挥之用。古代由两个舞人(从舞队全体选出来的)手中执节,可是在宋以前是不是通行这样,史无明文。清初的节是由十把白色的旄牛尾制成,除了最后一把之外它们全由一条绿色的皮带扎起来(插图2)。杆长2.33米。清朝初期还有一种节,由跳舞的男子拿在手里。它同前面所说的非常相似,但是只用七把扎成。



〔插图1〕麾



〔插图2〕节

(3)照烛

照烛只有元朝在宫悬里面(用于郊祀音乐)才使用。一个红灯笼挂在长杆上,灯笼里面点着一支蜡烛。在夜间奏乐的时候乐正把它举起来,起麾的作用(参看第1号)。

(4)戏竹

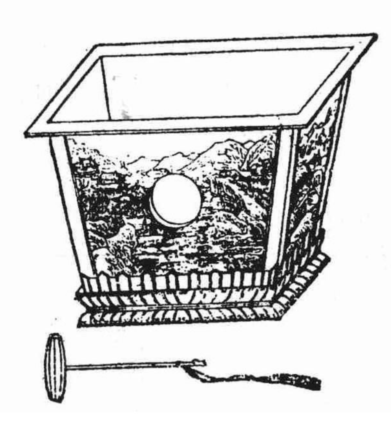
将一节竹筒的一头破出五十条竹条,又把另一头扎在一支长杆上(全长3.24米)。两个人手上各拿一支,当他们两人并肩站在丹陛(皇宫的台阶)上面,音乐于是开始;到了两人分开的时候,音乐就又停止。这种用具是从元朝开始在节日乐队里使用的(插图3)。



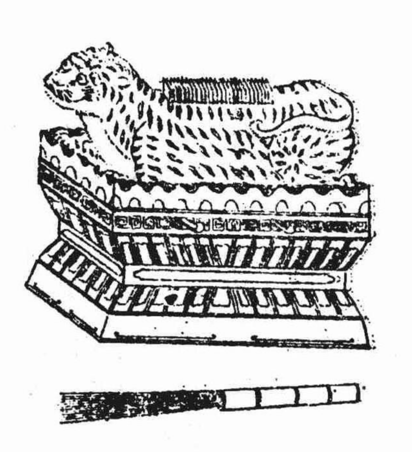
〔插图3〕戏竹

(5)柷和(6)敔

这两种用于音乐开始的乐器在帝舜时期(约公元前2255年)已经使用。因此也没有人知道是谁首先使用的。虽然它的形式和尺码随着时间的推移当然多少有所改变,可是直到清朝初期它仍保持它那相当古典的模样。这两者都是木制的,柷形状略似一个四角的方斛,它的口(70方厘米)向下趋小(54方厘米),深度0.4656米。在三面内壁的中部各有一个小凸面(是椎子打在上面的地方),另一面则是一个小孔,合计起来,如插图4所示,计15.5厘米。(据朱载堉的说明,明朝的柷要稍微大一点,椎子则是松动地系在底板上,乐工从里面敲打这件乐器)。在郊祀音乐开始的时候通常是敲打三下(参看总谱例I)。敔的样子很像一只小木虎(插图5)。在它背上有二十七道锯齿。演奏的时候是用一支籈(一支在它的一头破成二十四细条的竹筒,长77厘米)逆刮这背上的锯齿,用作音乐终结的记号。



〔插图 4〕柷



〔插图 5〕敔

(7)鼗、鞉、鞀 ①

据朱载堉的解释鞉这个字的含义是“兆鼓”，即在音乐开始的时候发出记号。它由一个木框制成，两头蒙上牛皮。大鼗的木框长 32 厘米，小的 22.4 厘米。两种鼗的直径都与它的长度相适应。鼓(自上而下)穿在木柄上，柄长为 1.44 米(大鼗)及 1.024 米。框的右边和左边系着两条绳子，绳子的末端结着钮子一样的圆形物。手摇棍子，两边钮状物即前后敲击鼓皮(参看插图 6)。大鼗要在一首乐曲的开始跟着柷摇起来，相反小鼗则在一首乐曲的每一段之前都要摇动(比较谱例 I 及 II)。这种乐器直到元朝(公元 1277—1367 年)都在郊祀乐中使用。它的位置



〔插图 6〕鼗

① 日本人称之为振鼓。——作者原注

规定是在编磬的旁边(比较图一及图二)。除此之外,从周朝到隋朝还有另外三种鼗,那就是雷鼗。

(8)雷鼗

在鼓皮上画一个雷神像,这是祭天的时候用的。

(9)鹭鼗

在鼓皮上画一个白鹭,这是祭祀祖先的时候用的。

(10)灵鼗

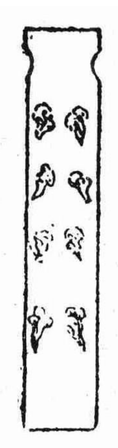
在鼓皮上画四种灵兽:麟、凤、龟、龙,祀地祇的时候用的。它的形状与一般鼗的形状完全相同,只是根据鼓皮上的画像才起了不同的名字(参看总表一第 18 号。依照朱载堉的说明)。有些古书注释者主张,雷鼗有八面鼓皮,鹭鼗有四面鼓皮,灵鼗有六面鼓皮,然而这都不外乎是想当然的解释,或者对实际运用毫无所知的幻想。

B. 节奏乐器

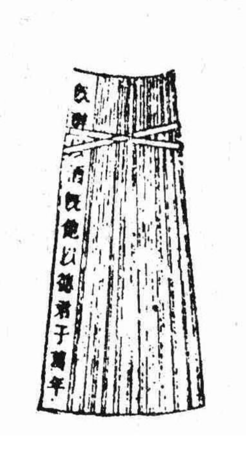
(11)牍

牍这个乐器最早是在《周礼·春官宗伯第三》笙师一节下面第一次提到。据旧日的注解说,它是用长 1 至 2 米的粗大的竹管(不带节)制成的,在竹管的一头有两孔,便于扣住手指,演奏时以牍撞击地面,打出每一小节的拍子(参看总谱例 I 及 II,又插图 7a)。照朱载堉的意见,这条注解不适用于周朝使用的乐器,而是指的汉朝的牍。周朝的牍应该是用十二支竹条(长38.5厘米,宽 3.2 厘米)制成的。在顶端有一个 6 厘米长的小孔,这十二支竹条穿过这个小孔再用一条皮带捆起来(参看插图 7b)。演奏时右手握着顶端,打在左手的掌心上,用以指示节奏。他甚

至于还认为，牍就是后来的拍板的先导(参看第 18 号)。总之这个乐器汉朝以后就没有继续使用了，虽然这两种解释都有必要指出来。



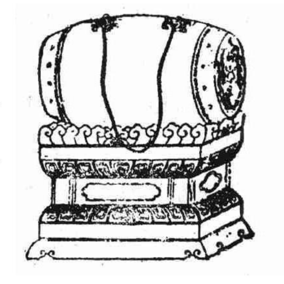
〔插图 7a〕牍



〔插图 7b〕牍

(12)搏拊

搏拊这个名字是在《书经》里面同柷和敔(参看插图 4 及 5)这两种乐器一同提到的，那是与舜帝有关系的。在《周礼》里面只是称为“拊”，在五代的后周(公元 951—959 年)则称为“抚拍”。可是 12 世纪之后这个旧名又完全恢复了原来的地位。搏拊的形式像一只小的长鼓。两面蒙着牛皮，直径为 0.233 米。木框的长度正好是它两边直径的一倍。据说 12 世纪以前鼓框也是皮制的，里面用谷壳填满它(参看插图 8)。这是演出郊祀音乐最重要的节奏乐器之一。演奏时它挂在颈项上，用手轮番拍打两面，以便指示每半拍的节奏(参看谱例 I 及 II)。



〔插图 8〕搏拊

（13）相或相鼓

这是一种与搏拊非常近似的乐器，在（女真族）金人表演舞蹈时使用的，可是到了元朝郊祀音乐的宫悬里面却又用作节奏乐器了。也许只是改变了名称（据《续文献通考》卷一百零九）。虽然朱载堉认为这种乐器只是朔鞞的变种，我对这一意见却不敢苟同。

（14）雅

雅亦名雅鼓。它用一支长的、油漆的木管制成，两头狭窄，蒙上羊皮。演奏时握住系在上面的绳子，撞击地面，以便指示舞蹈节奏（参看插图 9）。这个乐器在周朝确实起过很大的作用，可是在中世纪却被冷落了将近一千年，到了 10 世纪才重新得到使用。朱载堉主张，这是一种与搏拊近似的乐器，我却认为他的论据是不能令人信服的。


〔插图 9〕雅

（15）朔鞞

朔鞞（义为开始小鼓）亦名鞅鼓（义为导引小鼓）或亦简称为鞅。如《周礼》（《春官宗伯第三》）所载，它是一种节奏小鼓，它的木框 64 厘米长，从上（直径 44.8 厘米）到下（直径 22.4 厘米）一路小下去，只有上面蒙上牛皮。它悬在建鼓（参看第 17 号）的右边（参看插图 10），在演出祀神音乐的时候才得到应用。每唱完一段，它就打出记号，表示管乐器和弦乐器应该停止（依照朱载堉的解释）。

（16a）应鞞

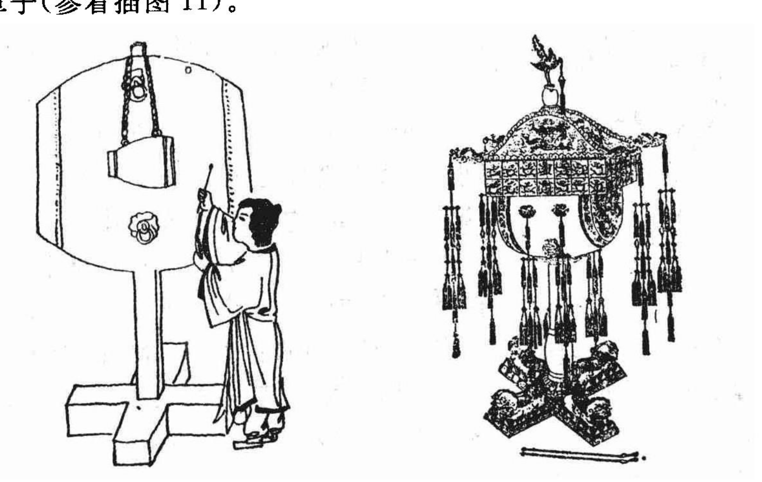
应鞞或称应鼓（义为应对小鼓），亦简称应或鞞。它的形式完全与朔鞞相同，只是稍微小一点。它的木框长度是 44.8 厘

米，上部直径只有 32 厘米(底下直径则为上头的一半)。它悬在建鼓(参看第 17 号)的左边，跟在朔鞞后面打起来，指示打出第二个重拍(例如乐曲是 4/4 拍子，它就在第三拍打出来。参照总谱例 I 及 II)。因为它和朔鞞两者的位置都在建鼓的旁边，所以周朝合称它们为悬鼓。

(16b)悬鼓(参看《诗经·周颂·有瞽》)

(17a)建鼓

建鼓是两面的大鼓。直到明朝它总有一个 2.11 米长的木框，直径 1.28 米(依照明制，参看插图 10)。清朝使用的建鼓差不多只有一半大(也就是 1.1 米长的木框，直径 73.7 厘米)。这个乐器有一木柱直贯鼓身以为支柱。那两个小的"悬鼓"在明朝已经废除了，代替它的是一个拱形的木制的顶盖加上一张绣花的罩子(参看插图 11)。



〔插图 10〕朔鞞　　〔插图 11〕建鼓

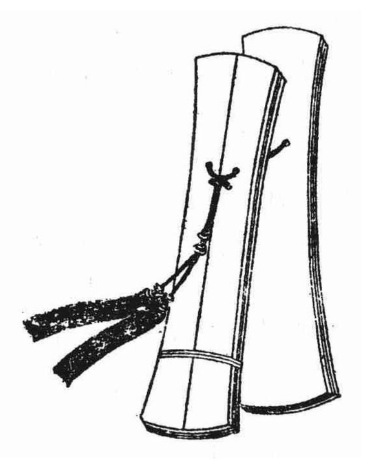
在乐队演奏的时候，它在歌词之前和之后发出每一个小节的开始。关于建鼓和悬鼓的定音，虽然历史上根本不提，我们倒

还可以根据它的直径作出大概的推测，那就是应鞞比建鼓高八度，朔鞞则高五度。明朝人还误称建鼓为应鼓（参看总表一之XIII项第19号）。至于元朝的宫悬里面则建鼓、朔鞞和应鞞这三种鼓统称为树鼓。

（17b）树鼓（参看总表一之XII项第22号）

（18）拍板①

拍板是自公元3世纪以来就已经存在的，到了元朝它成为只限于世俗音乐上使用，从明朝起可也用于郊祀音乐。它是用六片（或四片）乌檀木（37厘米长、6～8厘米宽、1.6厘米厚）组成，而且是每三片捆缚在一起，穿过上头的小孔再结上一个松动的扣环，用来套在手上，取其便于互相拍打（插图12）。它通常是在一小节的开始打上一拍，同样也用于词句的末尾。看起来说不定只是周朝的牍（参照第11号）的改制。



〔插图12〕拍板

（19）铁拍板或铁板

这种乐器出现在唐朝的高丽伎（参看总表二之VIII项第27号）。它的片数可是没有谁知道。在五代后周（公元951—959年）使用的据说是九片，在宋朝“教坊音乐”，里面则是六片。从称为铁这个名字看起来它该是铁制的。虽然关于它的应用是史无明文，以理推之，大概也是一种节奏乐器。

① 日本人亦称之为拍板，但音读不同。——作者原注（作者原文注明日语读音，乃供德国人参考，此处不予转录，以下仿此。）——译者注

(20)节鼓

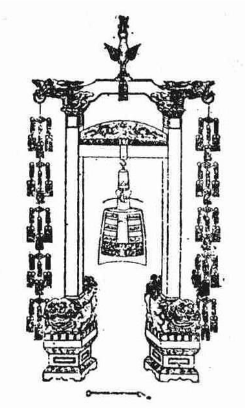
顾名思义,节鼓必然是一种节奏的鼓。从隋朝到宋朝(公元589—1176年)它一直是用于世俗音乐和军乐(参看总表一第17号,总表二第29号,总表四第6号),但是自此以后它永远销声匿迹了。我们因此也无从知道它的构造样式,以理推之,它也可能是搏拊或相鼓的一种改制。

(21)檠鞞

关于檠鞞的形式和用处在历史上根本没有人提起过。也许它也是隋朝末一部文康伎的一种节奏的小鼓(参看总表二之Xa项第30号)。

(22)镈钟

镈钟又名金钟,周朝以前它称为镛(大钟,参看《书经·益稷第五》),中世纪它又称为辰钟。由于人们把它同十二个时辰(在中国每两个钟头称为一个时辰)配合起来,所以它的定音就包括从c̄到h̄的十二个音。因为它各自在单独的座架上悬着,所以又称为特钟(参看插图13)。



〔插图13a〕镈钟



〔插图13b〕镈钟(细部)

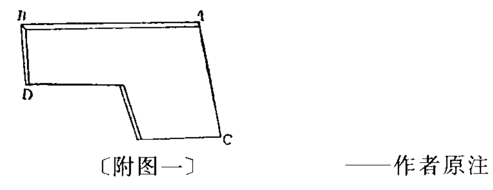
在郊祀乐演奏的时候它随同每一小节的开始打起拍子(参看谱例 I)。第一个镈钟定音为 $\bar{c}$ 称为黄钟而且被认为是标准音。古代的镈钟的大小极不一律,我这里列举的是公元 1762 年铸造的镈钟的数值(它的肩围和腰围并不是十分圆的而是椭圆的)如下表:

镈钟的名称	底部	肩围 b—b	c—c	腰围 d—d	e—e	定音
1.黄钟	51.8 厘米	41.4 厘米	33.1 厘米	48.5 厘米	36.4 厘米	$\bar{c}$
2.大吕	48.5 厘米	38.8 厘米	31.0 厘米	45.5 厘米	34.1 厘米	$\overline{cis}$
3.太簇	46.0 厘米	36.8 厘米	29.1 厘米	43.2 厘米	32.3 厘米	$\bar{d}$
4.夹钟	43.1 厘米	34.4 厘米	27.6 厘米	40.4 厘米	30.3 厘米	$\overline{dis}$
5.姑洗	40.9 厘米	32.7 厘米	26.2 厘米	38.4 厘米	28.8 厘米	$\bar{e}$
6.仲吕	38.3 厘米	30.6 厘米	24.5 厘米	35.9 厘米	26.9 厘米	$\bar{f}$
7.蕤宾	36.3 厘米	29.1 厘米	23.2 厘米	34.1 厘米	25.5 厘米	$\overline{fis}$
8.林钟	34.5 厘米	27.6 厘米	22.0 厘米	32.3 厘米	24.2 厘米	$\bar{g}$
9.夷则	32.3 厘米	25.9 厘米	20.7 厘米	30.3 厘米	22.7 厘米	$\overline{gis}$
10.南吕	30.7 厘米	24.5 厘米	19.6 厘米	28.8 厘米	22.2 厘米	$\bar{a}$
11.无射	28.7 厘米	23.0 厘米	18.4 厘米	26.9 厘米	19.9 厘米	$\overline{ais}$
12.应钟	27.2 厘米	21.8 厘米	17.4 厘米	25.5 厘米	19.1 厘来	$\bar{h}$

(23)特磬 ①

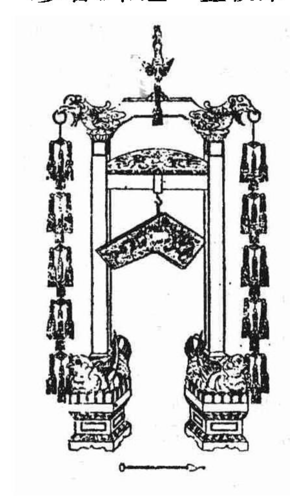
特磬又名颂磬或辰磬。上古时代(周朝以前)它名为鸣球

① 日本人把这乐器引进日本之后,把支架做得很矮:



〔附图一〕　　——作者原注

(参看《书经·益稷第五》),由于它是用泗州的一种玉石制成的,


〔插图14〕特磬

因此又称为玉磬。这一套也是独立的十二块(定音从 c̄～h̄,它也完全像镈钟一样每一块都是单独悬在特别的架子上(参看插图14))。这十二块特磬同那十二口镈钟一样用于郊祀音乐的演奏。它的作用还不仅作为节奏乐器,而且也像西洋音乐的持续音(后来到了中世纪这两种中间只有一种与乐曲的调性相适应地加以应用,仅限于小乐队,参看谱例Ⅰ及Ⅱ),例外的是与隋朝的“内宫悬”(女乐)相适应的大乐队(参看第一部分第二编第二章H项)。我在这里举出公元1762年制成的特磬的数值,约如下页表(参看上页注释附图一):

(24)铜鼓

在铜鼓这一名字之下人们可以理解为三种不同的乐器,那就是:1)一种用紫铜制鼓身装起来的鼓(参看本编第二章C第68号);2)一种近似的鼓,像一种大鼓(直径0.5～4米),但是整体是用黄铜或是某种合金制成,由中国西南地区的边疆民族使用的;3)也是黄铜制成的乐器,形式则近于锣,但是深些(4.1厘米)。在它的中心小小的凸起一圈(2.6厘米),直径8.5厘米,全直径31.3厘米。

特磬的名称	A—B	A—C	B—D	C—E	特磬的厚度	定音
1. 黄钟	69.9 厘米	46.6 厘米	23.3 厘米	34.9 厘米	34.9 毫米	$\bar{c}$
2. 大吕	65.5 厘米	43.6 厘米	22.8 厘米	32.7 厘米	24.5 毫米	$\overline{cis}$
3. 太簇	62.2 厘米	41.4 厘米	20.7 厘米	31.1 厘米	25.8 毫米	$\bar{d}$
4. 夹钟	58.2 厘米	38.8 厘米	19.3 厘米	29.1 厘米	27.6 毫米	$\overline{dis}$
5. 姑洗	55.2 厘米	36.8 厘米	18.4 厘米	27.6 厘米	29.1 毫米	$\bar{e}$
6. 仲吕	51.7 厘米	34.4 厘米	17.2 厘米	25.8 厘米	31.1 毫米	$\bar{f}$
7. 蕤宾	49.1 厘米	32.7 厘米	16.3 厘米	24.5 厘米	32.7 毫米	$\overline{fis}$
8. 林钟	46.3 厘米	31.1 厘米	15.5 厘米	23.3 厘米	34.0 毫米	$\bar{g}$
9. 夷则	43.6 厘米	29.1 厘米	14.5 厘米	22.8 厘米	34.4 毫米	$\overline{gis}$
10. 南吕	41.4 厘米	27.6 厘米	13.8 厘米	20.7 厘米	36.8 毫米	$\bar{a}$
11. 无射	38.8 厘米	25.8 厘米	12.9 厘米	19.3 厘米	38.8 毫米	$\overline{ais}$
12. 应钟	36.8 厘米	24.5 厘米	12.3 厘米	18.4 厘米	41.4 毫米	$\bar{h}$

(25)铜点

铜点看样子简直像铜鼓，可是只有一半大的直径(15.5 厘米)。因此它的声音高八度。它和铜鼓一起算是最年轻的节奏乐器，清朝初年才开始用于军乐队，而且这些乐器是轮流敲打的。首先是让铜点打起来，接着是一般的鼓，最后是铜鼓。它们这样对节奏所起的作用，差不多同暕鼓和建鼓在郊祀音乐方面所起的作用一样(参看第 15 及 17 号)。

C. 舞蹈道具

(26)羽

羽在上古时代亦称为翟(《书经·禹贡第一》)。它是一支 93.3 厘米长的雉羽毛，缚在 77.7 厘米长的杆上。它是约在公元前 2205 年为夏禹所用的。它是在祭礼进行过程中由人右手执

着来跳舞(参看插图 15)。

(27)籥

籥实际上是一支三个音孔的管子,它的长度为 64 厘米。当舞人左手拿着它舞蹈的同时,他是边舞边吹的(根据朱载堉的说明)。后来它又增添了三个音孔,可是却只有 56 厘米长(比照第 73 号,参看插图 15)。照古老的说法,人们能够通过这两种道具表现他的品德,即当他持着它们舞蹈的时候。羽和籥属于文舞的道具。

(28)干

正如插图 16 所显示的那样,干是一种狭(上 23.3 厘米,下 20.7 厘米宽)而长(1.166 米)的木制的盾牌,然而从夏朝(公元前 2205—1782 年)开始就已经用于武舞(当祭祀山川的时候)。舞时左手持干而戚。



〔插图 15〕羽籥　　〔插图 16〕干戚

（29）戚

一种带有 51 厘米长的把柄的木斧，握在右手上，当举行祭祖的时候，就在宗庙里举着进行舞蹈。依照古代的见解，斧是表示决心的。

（30）纛及（31）旌

这两者都是大旗，长 2.24 米，底边是用红绸镶起来的。纛杆头上刻着一个牛头，旌杆上则刻着一只凤凰。在宋朝和元朝的大乐队宫悬里面，文舞用纛而武舞用旌（参看总表之 II，VI 项第 8 号）。

（32）錞

周朝錞亦称金錞或錞于。古錞的形式近于钟，可是由上而下趋于狭窄。把手则采用种种不同的动物的形象。它的敲槌也是用青铜制成的。演奏军乐的时候，一会是击鼓，一会是打錞，因此它实际上是一种打击乐器或节奏乐器，可是到了宋朝它是仅仅用于舞蹈的。宋朝的錞比前朝的（周錞）大得多也重得多，它由两人抬改为摆在支架上，以便撞击作响。元朝以后这种乐器不再使用。插图 17 所显示的只是一个周朝的虎龙錞，它深 37.4 厘米，上部直径 23 厘米，底部直径 19.5 厘米。



〔插图 17〕周虎龙錞

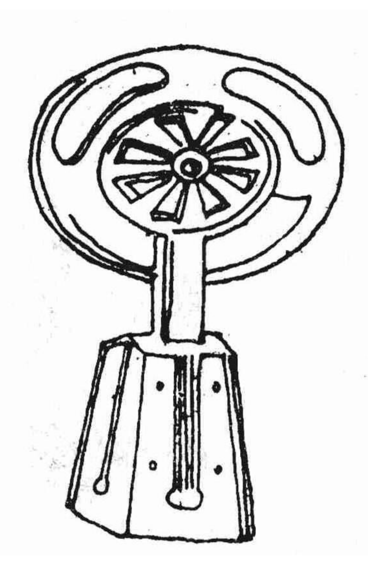
（33）钲

钲或者金钲（亦名丁宁或金镯）与小的金钟的样式大略相同，只是比较大一点，像铙（参看 34 号）一样，而且有一个把柄而没有槌子。

敲打它的时候即作为向鼓发出停止的记号。因此它实际上也是一种打击乐器，可是宋朝和元朝所用的钲（参看总表一的 VI 与 XI 项第 27 号）与锣并没有很大的差别（它原来是军乐的一种乐器，参看总表四的 VI、XI～XIII 项第 35 号），而且也仅仅用于舞蹈（参看本编第二章第 42 号）。

(34)铙

铙或金铙约莫相当于古代的钲，只是稍微小一点，因此又称为小钲。它同样是打击发声，它的用场也完全同古代的钲一样，但是在汉朝、宋朝和元朝，它都不过是用作退舞（接在进舞之后）的记号（参看总表四第 34 号）。汉朝舞铙（插图 18a 及 b）直径 12.8 厘米，摇动发声，但是宋朝和元朝的铙又完全与钲相似，没有槌子却有悬纽在里面，必须振动发声（参看插图 19）。



〔插图 18a〕汉舞铙



〔插图 18b〕汉舞铙（侧面）

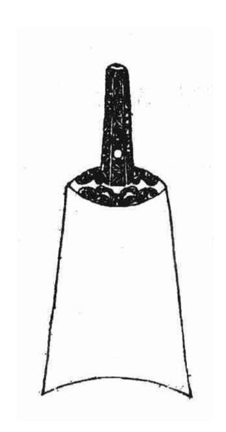
(35)铎

铎或称金铎，完全像小钟一模一样，把柄却有 21.1 厘米长，手执把柄振而鸣之，伴着舞蹈使之保持准确的节拍。插图 19 显示一种周朝的雷柄铎。它的肩围宽 10.5 厘米，底围 13.1 厘米。

(35a)单铎(如插图 19 所示)。

(35b)双铎。

两个铎用一个把柄连在一起。



〔插图 19〕周雷柄铎

第二章 打击乐器

A. 金属打击乐器

(36)编钟

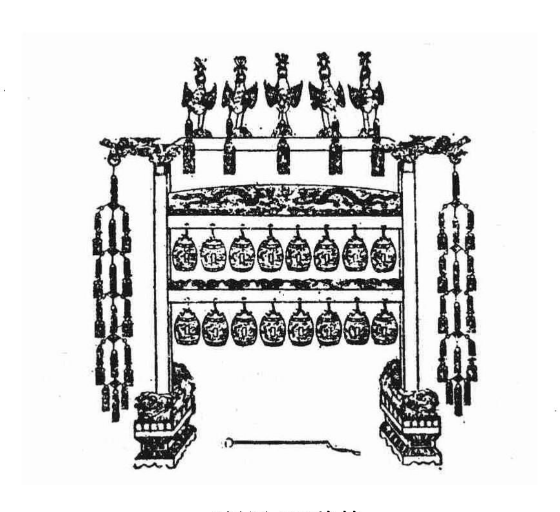
编钟的发明人为扶登，约当公元前 2200 年(夏朝禹王的官员，参看第一部分第一编第一章)，可是他的栈钟是多少枚组成的那就从流传的记载上找不到确凿的数目了。周朝(公元前 1122—前 220 年)所用的编钟是由十六枚组成的(称为中簨虡[①])，稍后的年代还有大簨虡(二十四枚)和小簨虡(十四枚)。从宋朝起中簨虡又重新编入乐队。那些钟一般是分为两行，依次悬挂在框架上的(插图 20)。公元 1716 年铸成的编钟的各别小钟从 23.4 厘米深

① 9 世纪的欧洲编钟(Carillon)据说只用九枚组成(见 J. 斯泰纳与巴雷特:《音乐术语词典》〔J. Stainer and W. A. Barrett: *Dictionary of Musical Terms*〕第 76 页，1898 年版)。——作者原注

(第一枚)到 22.9 厘米深(末一枚),厚度为 4.2 毫米到 9 毫米,直径从肩围到底围为 15.2 厘米到 13.4 厘米。它的定音如下:

15	13	11	9	7	5	3	1
$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$	b	gis
16	14	12	10	8	6	4	2
$\bar{h}$	$\bar{a}$	g	$\bar{f}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	h	a

(明朝的编钟定音包含 $\bar{c}$—$\overline{es}$音)



〔插图 20〕编钟

(37)方响

方响也是编钟的一种,可是不用制钟金属而是硬铁。最早的方响一般认为开始用于 6 世纪的初期。它用十六块方形铁片组成,完全像编钟一样悬挂在一支框架上(插图 21),作为编磬的替代(参看第 45 号)编入世俗音乐的乐队。(方响的音域一直

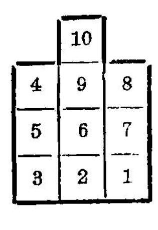
用到明朝也是从 $\bar{c}$ 到 $\overline{es}$)。清朝方响的十六块铁片一律是 23.3 厘米长,5.8 厘米宽。它的厚度正好是编钟的一半(参看第 45 号),音准就是依它来定的。

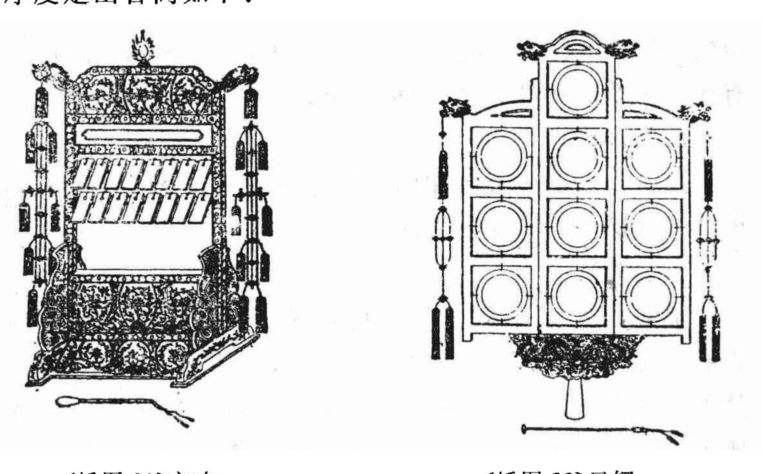
(38)响铁

响铁是元朝"天乐队"中使用的(参看总表四的 X 项第 43 号)。虽然它的形式没有明确的记载,大体上与清朝龙骑兵的方响的铁片总是相似的。

(39)云璈,亦称云锣

这一种击钟式的乐器最初是用于燕乐及军乐的乐器(参看总表三之 XII 项第 16 号及总表四之 IX 项第 41 号),到了清朝初叶则在丹陛乐队中使用。它是由十只小锣组成,分别悬空系在篱笆形的木架上(插图 22)。这种乐器的各个小锣都有相同的直径 11.2 厘米,周围有一圈卷边,宽 17 毫米。根据锣身的厚度定出音高如下:





〔插图 21〕方响　　〔插图 22〕云锣

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{h}}}$

(40)水盏

水盏的发明人是宋朝的李琬，他当初是只用九个杯子，杯子里面斟上水。根据每一杯水的高度定出不同的音响，其中有五个是属于中音部的，其他四个则每一个高八度。到了元朝它就被采用为燕乐的乐器(参看总表三之 XII 项第 17 号)，可是它不用瓷器而用黄铜，除此之外，再加三个(也就是十二个)，用一支铁槌子去敲打。

(41)金与锣

这是今天用于西洋乐队的所谓 tam－tam(也许是从中国输入的)，可是原先它却不是中国乐器，而是 5 世纪从土耳其斯坦传到中国来的，最初用于军乐(后来也用于剧场)。它的旧名字是铜锣，而且大小只有一种。到了清朝初叶，它在军乐队中分为金(直径 46.6 厘米，插图 23)与锣(直径 41.6 厘米)两种，此外还有比锣更小的一种，它的名称是铴铴。

(41a)铴铴

这一种乐器今天是在剧场使用的。外文名字 tam－tam 应该就是从这个名词译过去的。

(42)金钲

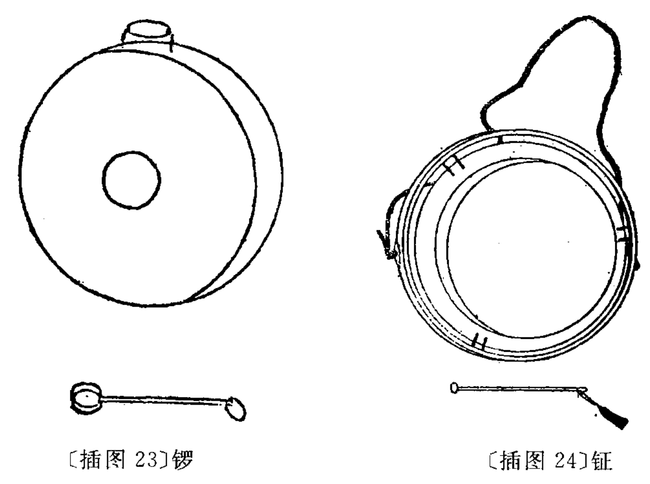
金钲在清朝也称为“钲”，可是在别的朝代这个名字却完全指的是另一种乐器。古代的钲，作为军乐队使用的乐器，完全是另外一种样式(像一口钟而内部却没有舌头)；至于宋朝及元朝所用的钲则形如铜锣，然而只用于舞蹈(参照第 33 号)。那个与宋朝和元朝作为军乐乐器血缘相近的金钲(参看总表四之 VI、

XI～XIII 项第 35 号)在清朝也简称为钲,这样一来,两者之间极易混淆。分述如下:

①金钲相当于清朝的钲;

②宋朝和元朝的钲则形如铜锣,但只是用于舞蹈;

③古代(宋朝以前)的钲则像是一口钟。清朝的钲的直径只有 27.6 厘米(几乎只有第 41 号金的一半那么小,有一圈 41 毫米宽的边,周围是绕上一个木环,如插图 24 所示。)



〔插图 23〕锣　　〔插图 24〕钲

(43)钹①

钹在古代称为铜钹,亦称铜盘。钹有各不相同的两种。直径一米多长的一种是从中国西南部边疆民族传过来的。那种小钹则是 5 世纪末叶由穆士素发明而且用于乐队(参看总表二之 I 项第 26 号,总表三之 XIII 项第 18 号及总表四之 XIV 项第 39 号)。清朝军乐的钹直径为 20.6 厘米,只由双方互相碰击或者

① 日本人称之为铜拍子。——作者原注

摩擦发声，却不是悬空摆幌，用槌敲打。

(44)铃

铃只在隋朝的文康伎(参看总表二之Xa项第25号)里面出现过一次，它是小钟还是铃铛，它有几枚，在历史上根本无从查考。也许它在乐队里的应用并没有持续多少时间。

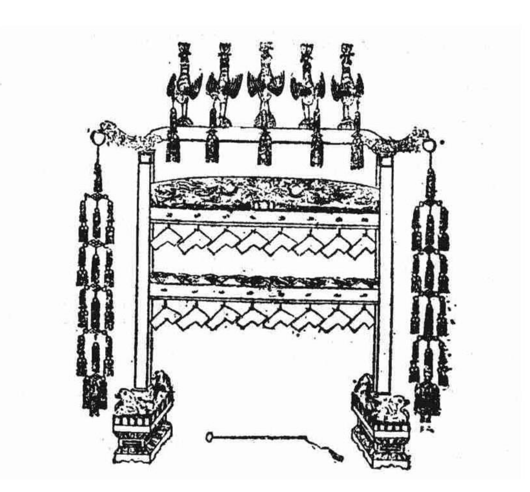
(44a)镎(参看第32号)；

(44b)铙(参看第34号)。

B. 石制打击乐器

(45)编磬

编磬除了唐朝的燕乐算是例外之外，一般称为玉磬(参看总表二之I项第23号)。它也属编钟一类，但是不用金属而是用灵璧石或绿宝石制成。它的枚数从前是十四、十六或是二十四，宋朝以后只限定为十六枚，而且完全像编钟一样悬挂在架上。明朝的定音仍然是c～$\overline{es}$，但是到了清朝初叶(公元1716年)它就又变为编钟一样的音域(gis～$\bar{h}$)。这十六枚宝石只有一种大小，那就是：A－C＝23.3厘米，A－B＝35厘米，B－D＝11.6厘米，E－C＝17.4厘米(参看P99注释①附图一)，每一枚磬的音高决定于它的厚度(与大小无关)，有如下列(插图25)：



〔插图 25〕编磬

磬号(第一行)	15	13	11	9	7	5	3	1
定　　音	$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$	b	gis
厚度(毫米)①	38.8	34.5	32.7	29.1	25.8	23.3	21.8	19.4
磬号(第二行)	16	14	12	10	8	6	4	2
定　　音	$\bar{h}$	$\bar{a}$	$\bar{g}$	$\bar{f}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	$\bar{h}$	a
厚度(毫米)	41.4	36.8	34.0	31.1	27.6	24.5	23.0	20.7

C. 蒙鼓皮的打击乐器

各个朝代的制鼓方式是非常有差异的。虽然最重要的用于祭祀的鼓种建鼓(参看第 17 号)的样式变化比较小，它的大小尺寸却是大有差别的。每一个朝代都喜欢有它自己的体制，在历

① 方响的每一块铁片的厚度正好是这一种的一半(参看第 37 号)。——作者原注

史上很难找到准确的大小的度数。我这里把鼓划分为中国的与非中国的两部分如下：

一、中国鼓

(46a)雷鼓(相当于雷鼗，第8号)

鼓皮上画一位雷公。它用于祭天的典礼上。

(46b)灵鼓(相当于灵鼗，第10号)

鼓皮上画着四种灵兽：麟、凤、龟、龙，用于祀地神的典礼上。

(46c)路鼓(相当于鹭鼗，第9号)

鼓皮上画的是一只白鹭，用于祭祀祖先的典礼上。样式上全部三种都是相同的，只是根据鼓皮上的画面定出各不相同的名字(参看总表一第24号。依照朱载堉的解释)。旧时有许多学者曾经主张过，雷鼓有八面鼓皮，灵鼓有六面鼓皮，路鼓有四面鼓皮，不过这大概只是凭空推测的过甚其词，缺乏对实际应用的考虑。

(47)晋鼓

这种晋鼓与建鼓(参看第17号)非常相似，可是大得多。它直径1.2米，鼓身的木框长约2米，又盛在一个座上，全部高达3米左右。在汉、魏两朝都用于军旅，可是在宋朝和元朝却用于郊祀音乐的乐队(参看总表一第23号)。它后来的构造方式再没有详细的记载。

(48)大鼓

大鼓旧名鼖鼓，它比晋鼓还要大(它的木框长2.5米)，悬挂在一个架子上。中世纪通用的大鼓只有一面蒙上鼓皮，而且是盛在一个座上。在演奏燕乐及军乐的时候它就在加强的地方发挥作用，以便加强节奏的力度。清朝的大鼓框长1.036米，直径84.6厘米，样式近似花腔鼓(参看第51号)，鼓槌是木制的。

(49)小鼓

在《唐乐图》上，小鼓是固定在大鼓上面的，它与唐朝康国伎和疏勒伎（参看总表二之Vb、VIb项）所使用的小鼓是否相同，也是史无明文。在元朝及明朝这种小鼓是在小型乐队中使用的，可是自此以后就再没有使用了。因此它的构造方式根本没有交代。

(50)㧏鼓

隋朝（公元589—617年）㧏鼓用于天子的卤簿仪仗和燕乐（它的木框长约1米）。据《唐开元礼义》所记，它与小鼓约略相同，它与大鼓一道为节奏出力，像朔鞞和建鼓一样（参看第15号及第17号）。据《律书乐图》记载，它是用于军乐的。明朝用于马后乐的㧏鼓直径为32厘米。

(51)花匡鼓

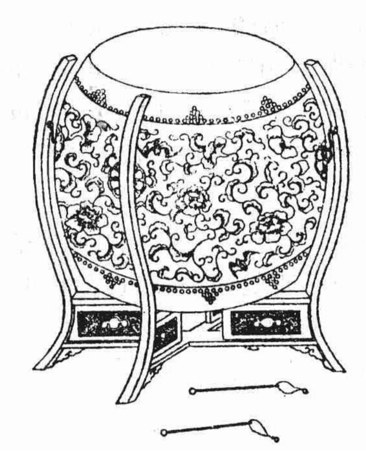
这种鼓宋朝称为腰鼓（参看总表三第22号）。清朝初叶称为花腔鼓。它的构造方式与大鼓的完全相同，只是它稍微小点。它在最后的两个王朝用于军乐及马后乐。这种鼓的木框是51.2厘米高，在明朝直径为54.4厘米，在清朝则为48.6厘米（插图26）。

(52)铙鼓

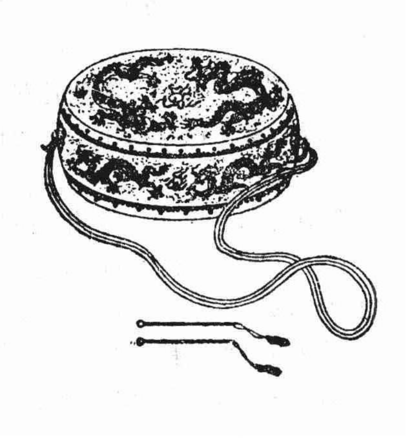
铙鼓的样式和构造方式已经无从辨认了。根据《乐图》所示，它是横着悬挂在架子上的，上面还有覆盖。根据陈旸所著《乐书》中解释，隋朝军乐里面所用的大鼓（参看总表四之II项第26号），就是这一种铙鼓，可是他的这一主张究竟缺乏足够的论据。

(53)龙鼓

我在这里要举出一个扁平的龙鼓的例子作为特别的鼓来描述一番，它是清朝初叶用于马后乐的。它用一个短木框（20.7厘米）制成，两面（直径49.1厘米）都蒙上牛皮。在木框的右边和左边装上两个小环，缚在一条绳子的两头，行进的时候就把绳子绕着颈项挂起来（插图27）。



〔插图 26〕花匡鼓



〔插图 27〕龙鼓

(54)行鼓

行鼓是唐朝三面鼓的一种仿制，亦名陁罗鼓。它是清朝初叶用于军乐队的(总表四第 30 号)。它的形式与西方的定音鼓颇为相似，只是锅口的周围没有螺旋，木框(48.3 厘米高)的底面不是浑圆，而是向下倾斜的(直径 16.5 厘米)。鼓皮直径 34.5 厘米。人在演奏的时候带着它骑在马上，不用的时候就把它悬挂在架子上(插图 28)。



〔插图 28〕行鼓

(55)桴鼓

桴鼓的构造方式近于大鼓，但是不是挂起来，而是安放在一个座上。它用于唐朝的燕乐(总表二第 42 号)。宋朝它也用于马后乐，但是改称为枹鼓。

(55a)枹鼓

除此之外，还有一种类似的（用于燕乐）连鼓。

(56)连鼓（总表二，第 43 号）

关于这种乐器根本不见有任何记载。顾名思义，“连”必然是两个单独的鼓合起来的，因此连鼓就等于双鼓。

二、非中国鼓

从外国输入中国来的各种鼓大多数是来自土耳其斯坦，时间为 4 世纪至 6 世纪，当然其中也有从印度和朝鲜输入的。中古时代（公元 420—906 年）用于乐队的洋鼓计有十四种，如下：

(57)羯鼓

从土耳其斯坦传入的最著名的鼓是羯鼓，它的形状很像一个漆桶，木框用山桑木制成，但是用来绷紧鼓皮的小环却是用铁或铜做原料的。打的时候用两支木槌（用黄檀木制成），因此又名为两杖鼓。它的声音非常尖锐，而且能够打出从 $\bar{d}$ 到 $\bar{\bar{d}}$ 的各个音。它在燕乐中使用非常频繁（参看总表二第 34 号及总表三第 20 号），特别受到唐明皇（公元 713—755 年在位）的喜爱。可是宋朝以后它就不再应用，因此它当时准确的尺寸也就失传了①。

(58)杖鼓，亦称细腰鼓②

这种鼓也同样两边都蒙上鼓皮，它是由两个铁环箍紧在细小的菩提木框上面，因此它又名细腰鼓。打它时右手用一支小槌子，左手顶住它，所以又称为杖鼓③。清朝初叶有一种大杖鼓

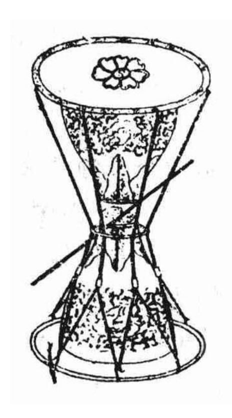
---

① 日本人在 8 世纪把这种鼓引进日本，汉字仍为羯鼓，只是读音不同。——作者原注

② 这种鼓也同样输入日本，日语称为小鼓。——作者原注

③ 它用于中古时代的燕乐和军乐（参看总表三第 21 号及总表四第 28 号）。——作者原注

和一种小杖鼓，大的鼓框长62.2厘米，两边铁圈的直径41.4厘米，可是它腰围的直径只有9.2厘米。小杖鼓或如大杖鼓的一半那么大，或者只有大杖鼓的三分之二那么大（插图29）。隋朝和唐朝根据鼓各自的大小称为正鼓和和鼓。


〔插图29〕杖鼓

(58a)正鼓（大的，参看总表二第20号）。

(58b)和鼓（小的，元朝也是这样。参看总表二第41号，总表三第25号，总表四第32号）。

(59)扎鼓

元朝扎鼓用于世俗音乐（参看总表三第24号，总表四第33号）形式与杖鼓非常相似，所差的只是小一点。

(60)答腊鼓

这种鼓与羯鼓有相似之处（见第57号），只是直径小，鼓身也比较短。它仅仅在隋朝的九部伎使用，从而也取了另一个名称：

(60a)鞜（楷鼓）（参看总表三第23号）。

(61)鸡娄鼓

这种鼓三面都蒙上鼓皮，可是它的直径只有约莫15厘米。除了在九部伎之外（参看总表二第38号），到了宋朝还在使用（参看总表三第28号）。

(62)齐鼓

这种鼓的样式很像一个木桶，只是有一头比另一头大一点。

(63)檐鼓（它的构造方式毫无明文可考）

与齐鼓一道用于“西凉伎”、“龟兹伎”及“高丽伎”（参看总表

二第 31 及 32 号）。

（64）侯提鼓

源出龟兹，它的描写再也无从寻觅（参看总表二第 45 号）。从（57）到（64）这几种乐器都是从土耳其斯坦传到中国来的。

（65）龟头鼓

这种鼓只有在高丽伎中出现过一次（参看总表一第 44 号），也许就是从朝鲜传来的，可是在历史上也找不到详细的描述。

（66）都昙鼓

它来自印度，也是一种与杖鼓（见第 58 号）相似的乐器，可是比较小。它是用槌子敲打而不是用小棒（参看总表二第 35 号）。

（67）毛员鼓

它也来自印度，也类似都昙鼓，可是比较大（参看总表二第 36 号，总表三第 29 号）。

（68）铜鼓

这也是一种印度鼓，它有与杖鼓近似的样式，然而是用紫铜圆柱体制成的，在一边蒙上鼓皮（直径约 60 厘米）。它的声音非常嘹亮。它只限于在天竺伎使用（参看总表二之 IXa、IXb 项第 39 号）。除此之外还有两种铜鼓，它的构造却是截然不同的（参照第 24 号）。

（69）连鞉鼓

在契丹族（辽王朝）的大乐队里面人们可以找到这种鼓（参看总表三第 27 号），但是找不到关于它的应用和构造方式的记载。顾名思义，它可能是由两个或两个以上的鞉鼓合组成的（参看第 7 号）。

（70）金鞚小鼓

这种鼓是在元朝的四个乐队里面使用的(参看总表三第 30 号)。更进一步的描述也是无可稽考,可是从它的名称可以知道它是用金黄色的圆框制成的小鼓。这末后两种鼓都是源自中国北部的边疆民族的。

第二编

吹奏乐器

第一章　箫管

A. 直箫

属于这一短小的段落的箫是向前拿着，对着它的一头吹出声来的，我在这里称之为直箫，使它与横笛区别开来。

(71)排箫①

排箫是由好几支用蜡粘起来的管子组成的，人就向管子顶上吹。它的历史非常古老，正如我在第一部分开头所提到的，这种乐器的第一支单管当初是称为都良管（约公元前3000年由娥陵创制的），后来由乐师伶伦（约公元前2697年）加以扩充，管子增加到十二支，以便再加上一个八度的音组，这就为排箫的创制

---

① 日本人把这种排箫引进日本，日语称为Sho no fu e，意为笙之笛。——作者原注

奠定了基础。舜帝（公元前 2255 年）最先用蜡把其中的十支编为一个乐器，它的样式看起来很像凤翼（参看《风俗通》）。因为他要把它放入《韶乐》去演奏，所以名为韶箫。也许这就是最早的排箫。后来又有：

(71a)二十六管箫；

(71b)二十四管箫（参看《三礼图》）；

(71c)二十三管管（大箫，参看《尔雅》）；

(71d)二十一管燕乐箫，用于唐朝的燕乐（参看总表二之 I 项第 5 号）；

(71e)十八管箫，用于西凉伎（参看总表二之 III 项第 5 号）；

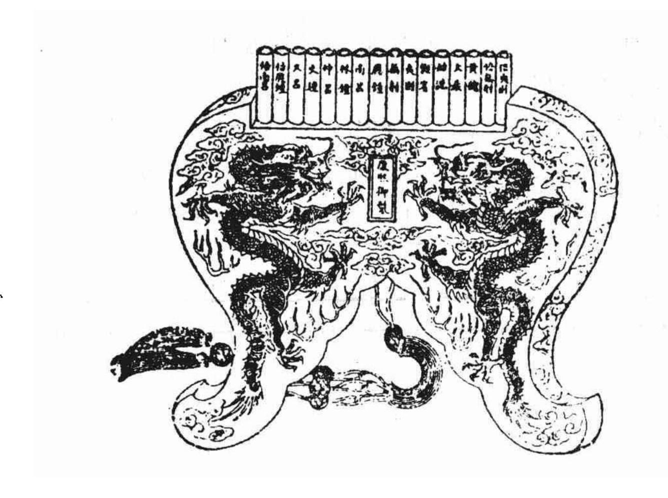
(71f)十七管箫，11 世纪亦名教坊箫（参看《景祐乐记》）；

(71g)十六管箫，亦称为筊（参看《尔雅》）；

(71h)十三管箫，即鼓吹箫（参看《景祐乐记》）。

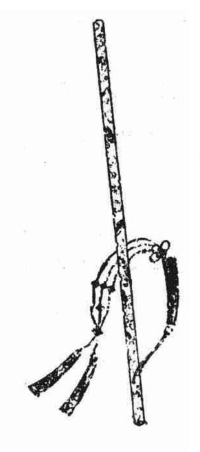
从隋朝直到清朝初叶，凡是用于乐队的排箫（参看总表一第 43 号、总表三第 34 号、总表四第 15 号）都是用十六支管编成的，这些管子结扎在一个扁平的木架上面。插图 30 显示吹者可对着上端的空口。每一支管子都有一个小音孔。清朝排箫长度的排列约略如下（各管的直径为 8.7 毫米）：

管子序列（左半边）	2	4	6	8	10	12	14	16
定　　音	a	h	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{h}}$
长度（厘米）	27.6	24.5	21.8	19.3	17.2	15.5	13.8	12.2
管子序列（右半边）	15	13	11	9	7	5	3	1
定　　音	$\overline{\text{b}}$	$\overline{\text{as}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$	b	as
长度（厘米）	12.9	14.5	16.3	18.4	20.7	23.3	25.8	29.1



〔插图 30〕排箫

看得清楚，这里的定音完全是全音阶的，古代的理论家称右半边的从 C 到 B 的六个音为阳六律，左半边的从 cis 到 h 为阴六吕。



〔插图 31〕箫

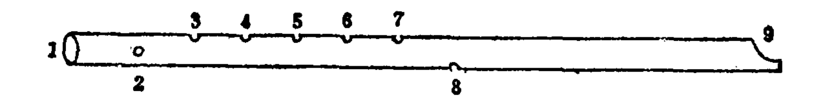
(72)箫

箫的发明人不知是谁，但是这一种乐器的产生却应该是比排箫的产生晚得多。虽然从隋朝到宋朝的世俗音乐所使用的这种乐器（参看总表二之 II、IV～X 项第 5 号，总表三之 I 项第 35 号，总表四之 I～VI 项第 14 号）都称为箫，可是仍然不能彻底弄清楚，它是直箫还是排箫，因为在这一段时期（公元 6 至 12 世纪）直箫和排箫都只用一个名字："箫"。从元朝起直箫给起名做箫管，使之有别于排箫。根据清朝初期直箫的构造方式，它是一支竹管带六个音孔（五个在前，一个在后），在一头的左边和右边还各有一个小孔——

也管它叫音孔，那是给人穿上绳子以便悬挂的。在另一头开了一个七毫米的圆口，是给人吹奏用的（插图 31）。根据长度和定音的差异，有两种箫取名为姑洗箫、仲吕箫。

（72a）姑洗箫，长度为 62.6 厘米（直径 19.9 毫米）；

（72b）仲吕箫，长度为 54.1 厘米（直径 13.3 毫米）。



〔附图二〕

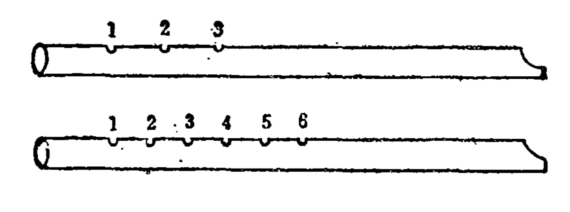
音孔数	1	2	3	4	5	6	7	8
定音								
姑洗箫	as	$\bar{b}$	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{ges}$	$\overline{as}$	$\bar{\bar{c}}$
仲吕箫	a	h	$\overline{cis}$	$\overline{dis}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\overline{\overline{cis}}$

附图二表示：1. 竹管的末端；2. 边孔，也应该发音，虽然它并没有用于吹奏；3～8 是正式的音孔；9. 则是吹口。这两种直箫的基音分别为 as 和 a，但是实际上它应该称姑洗箫为 As 箫（中文称为夷则箫），仲吕箫为 A 箫（中文称为南吕箫）。可是当然人们是从中间音算起的，而姑洗（$\bar{e}$）和仲吕（$\bar{f}$）正好是在两种箫的中间，因此就这样定名了。同时还得注意，姑洗箫的定音是所谓的阳六律，仲吕箫的定音则是所谓的阴六吕。

（73）籥

根据朱载堉的解释，古代的籥——如字形所示——是只有三个音孔和 64 厘米的长度。执持的姿势也同吹箫一样，但是根据吹时的慢或快它可以产生五度的差异。后来的籥除了原有的

三个音孔之外又各自增加了一个。这两种籥的定音有如下列：



〔附图三〕

古籥	音孔全闭	音孔有开有闭					
慢与快吹出的音	$\overline{\text{c}}$ 与 $\overline{\text{g}}$	1 $\overline{\text{d}}$ 与 $\overline{\text{a}}$		1 与 2 e 与 h		2 与 3 $\overline{\text{fis}}$	
六孔籥慢与快吹出的音	$\overline{\text{c}}$ 与 $\overline{\text{g}}$	1 $\overline{\text{cis}}$与$\overline{\text{gis}}$	1 与 2 $\overline{\text{d}}$ 与 $\overline{\text{a}}$	1～3 $\overline{\text{es}}$与 $\overline{\text{b}}$	1～4 $\overline{\text{e}}$与 $\overline{\text{h}}$	1～5 $\overline{\text{f}}$ 与 c	1～6 $\overline{\text{fis}}$与$\overline{\overline{\text{cis}}}$

后一种籥（六孔者）除了在周朝以外，在唐朝、元朝及明朝都在继续应用（参看总表三第 43 号及总表一第 47b 号）。自此以后它就只是作为舞蹈道具被使用了。

(74)尺八管①

这种管子也称为“竖篴”或“中管”，就长度而言，它又简称为尺八（依中国的度数一尺等于 32 厘米，那么全长就是 57.6 厘米）。在一支竹管上共有七孔，其中有一孔（在吹口的附近）是用竹心的薄膜封住的，以便声音更为清脆一些，而且使之颤动。定音应为 $\overline{\text{c}}$。它用于唐朝的燕乐（参看总表二第 10 号）。

---

① 日本人将这种乐器引进日本之后，仍沿用中国名称，汉字写作尺八，但照日语读音 Sha－ku－ha－Chi。——作者原注

(75)拱宸管

这种乐器原先称为裁手笛或叉手笛，它是10世纪中叶乐师和岘制作的。它长度只有28.8厘米，六个音孔(左四右二)，用竹管制成。虽然有些学者主张，这种箫已经是芦笛的前身，可是什么地方也找不到有关的记载，证明它是有簧片的。如果它是直着拿的，那么我就不如把它归入这一类。这种拱宸管只是10世纪末叶曾经用于郊祀乐及军乐。自此以后可就完全弃置不用了。

(76)义嘴笛

这种笛子只在唐朝的高丽伎里用过唯一的一次(总表二第11号)。它的构造方式与横笛差不多，可是有一个咀子。依照《文庙乐书》所揭示，咀子的横截面是这样的：◓。更进一步的详细的描述就没有了，推想起来它的吹奏姿势完全像牧笛的吹法一样。

B. 横笛

一、中国笛

(77)篴笛

篴这个名称最先见于《周礼》。《广雅》书中有这样一句话：籥之有七孔者称为篴。根据朱载堉的解释，籥(参照第73号)是根据它的产地分为北篴与南篴。北篴仍然简单叫做籥，直着拿的。南篴(它的名字也见于《左传》)一般是横着拿的，亦称为篴或楚。汉武帝时(公元前200年前后)邱仲曾制作一支44.8厘米长的笛子，上有七孔(见《风俗通》)。因此这种乐器在周朝已经存在，最先它也许只有三个音孔。其他四个到了邱仲才加上去的。总之这两种笛子的详细的构造知识是早就丧失了。宋朝

应用的笛子的定音仅仅是 c̄ 和 h,它的长度的差别是很大的,因为人们只根据钟声的 c 和 h 来定音。简单一句话:地道的中国笛子是没有栓塞的,而且不属于移调乐器,特别是用于郊祀音乐的那种(总表一第 47 号及总表四之 XI～XIII 项第 23 号)。至于那些用于其他乐队的笛子(总表二第 7 号,总表三第 36 号及总表四之 III～VI,XIV 项第 23、24 号),则是经过改制的土耳其斯坦的产物而且是称为平笛或龙笛的(参照第 84 号),同时它又是属于移调的乐器。

(78)长笛

关于长笛的最早的描写出自音乐教育家兼长笛演奏家马融(公元 79—166 年,参看第一部分第二编第二章 H 项及《文选》卷十八)。他的长笛有六个音孔(上五下一),可是没有栓塞。这支笛有多长,赋中没有交代。以理推之,它与邱仲所制的是近似的。定音是 C。除此之外 3 世纪还有三种长短不同的笛子,那就是长度 4.2 尺、3.2 尺及 2.9 尺(依照晋尺)。它们全都有六个音孔,同马融的那种一样。唐朝以后乐队使用的长笛(总表一第 48 号,总表二第 8 号及总表三第 38 号)据说是比那种要短些,可是它的准确的描述却是无可稽考了。

(79)短笛

唐朝所用的短笛(总表二第 8a 号)的尺寸是不清楚的。宋朝的大概比 32 厘米稍微长一点(与今天的短笛相比)。这一种是在契丹族辽王朝的乐队中使用的(参看总表三第 39 号)。

(80)尺八笛[1],亦称尺八

这种笛子只用于辽王朝的乐队(总表三第 40 号)而且是横

---

① 日本人称这种乐器为横笛,或者又曰华式的称为篪。——作者原注

着拿的，与尺八管正相反。可是它有相同的长度（一尺八）与那种乐器一样多的音孔（参照第 74 号）。

(81)跛膝管，亦称跛膝

跛膝也是一种横笛，但是很短；它有七个音孔，它的基音是 C。它用于唐朝的燕乐及云韶乐（参看总表二第 12 号及总表二第 44 号）。

(82)篪①

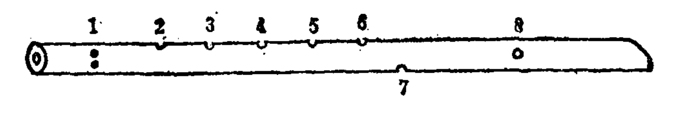
篪是最古老的乐器之一，据说它在舜帝的时候已经存在（据《世本》所说，它的发明人是苏成公）。音孔的数目随着朝代的变更有七至十的改变，然而它的长度却始终保持为 44.8 厘米。依据朱载堉的解释，古代的篪（称为黄钟篪）两头都有栓塞。竹管直径 22.4 毫米，它的吹口（直径 9.6 毫米）开在管的中部，在它的左边和右边各有三个音孔。据《尔雅》载，大篪称为沂，44.8 厘米长，可是小篪只有 13.4 厘米。清朝初叶有两种篪，那就是：

(82a)姑洗篪

实际上就是 C 篪（管直径 2.7 毫米）。

(82b)仲吕篪

实际上就是 cis 篪（管直径 3.6 毫米）。管的长度是 44.8 厘米，但是它的吹口却不是开在中部而是开在旁边（插图 32）。它也不属于移调的乐器。它的定音有如下列：



〔附图四〕

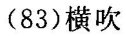
① 日本人把这种乐器引进日本，即沿用中国名字篪。——作者原注

音　孔	基音	1	2	3	4	5	6	7
姑洗篪定音	c	$\overline{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\overline{ais}$	$\overline{\overline{c}}$	$\overline{\overline{d}}$	$\overline{\overline{fis}}$
仲吕篪定音	$\overline{cis}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$	$\overline{h}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\overline{\overline{g}}$

在一边的两个小孔(1)是只为穿绳子悬挂用的,可不是音孔。在管的末端有一个栓塞,可是在它的中部却有一个小孔,这并不是完全封闭的。另一头通过管本身的一个天然的竹节(在吹口的附近)封闭起来(参看前页附图四)。

二、非中国笛

我给下列一类笛子取名为非中国笛,因为地道的中国笛是不移调的,而那些传入中国来的则大多数是移调的,而且总有一个栓塞。它们源出土耳其斯坦或者至少是依照那仅仅适应中国曲调的类型加以改制的。



(83)横吹

〔插图 32〕篪

当张骞将军远征西域的时候(公元前 122 年),他除了胡角(参看第一部分第一编第二、三章)之外还带回了横吹,后来(在隋朝与唐朝)称为横笛而且应用于乐队(参看总表一第 49 号及总表二第 9 号)。但是它的构造方式究竟如何,今天再也无从确定了。在隋朝(公元 589—617 年)的军乐队里有两种横笛,那就是:

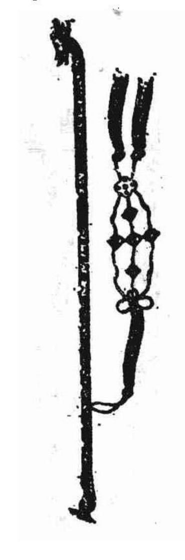
(83a) 大横吹

(83b)小横吹(参看总表四第 20 号及第 21 号)

虽然这两种笛子的构造史无明文,人们还是可以认为,它的名字与它的长度相适应的。这种笛子从元朝(公元 1277—1367)开始称为龙笛或龙头笛。

(84)龙笛或龙头笛

因为在它的两头通常安上一个木制的龙头和龙尾(总表三之 VIII～XI 及 XV 项第 36 号和总表四第 24 号),到了清初年这同一种乐器可是没有龙头装饰的被称为平笛(参看总四之 XIV,XV 项第 23 号)。至于那在世俗音乐的乐队里使用的别的笛子(当然那在 77 项下提到的除外),例如总表二第 7 号、总表二第 36 号及总表四之 III～VI 项第 23 号,都同样属于这一类。虽然它的古老的构造方式不甚了了,可是从清朝的笛子还是可以略知一二。根据定音计有两种笛子(长度为 58.5 厘米),那就是:



〔插图 33〕龙笛

(84a)姑洗笛(E 笛,直径 13.9 毫米),它的基音是$\bar{d}$,因此它实际上应称为 D 笛。

(84b)仲吕笛(F 笛,直径 13.3 毫米),它的基音是$\overline{es}$,因此它实际上应称为$\overline{es}$笛。

这两种笛子的孔数是十二(插图 33)。

下页附图五指出,1 与 3 至 8 是音孔,理论上说两边的 2 也应该是音孔,虽然它根本就没有用于演奏。9 是用一片竹膜封闭住的,10 则是吹口。这两种笛子自唐朝以来属于移调的一类,而且是低一个减五度记下来。笛色字谱可转译如下:

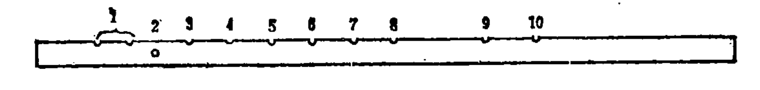
音孔		基音	1	2	3	4	5	6	7	8
姑洗笛	音	d	$\bar{e}$	$\overline{ges}$	$\overline{as}$	$\bar{b}$	$\bar{c}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\overline{\overline{ges}}$
	写法	gis	ais	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\overline{fis}}$	$\overline{gis}$	$\overline{ais}$	$\bar{c}$
仲吕笛	音	$\overline{es}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{des}}$	$\overline{\overline{es}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$
	写法	$\bar{a}$	h	$\overline{cis}$	$\overline{dis}$	$\overline{eis}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{cis}$

(85)羌笛

羌笛源出蒙古，因此也仅仅用于蒙古乐队(参看总表二第 41 号及总表四第 22 号)。一般认为它比其他笛子都要长，可是它只有三个音孔。它的定音不清楚。以理推之可能是一种十分原始的笛子。

(86)三色笛

这个名字只在宋朝的教坊乐第四部出现过唯一的一次(参看总表三第 37 号)。关于它的应用我们找不到什么记载，然而顾名思义它必然是只有三个音孔，因为“色”的含义是音符。



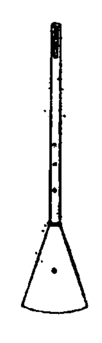
〔附图五〕

第二章　簧片乐器

A. 单簧乐器

(87)觱篥，一名竖筚篥

觱篥也写作筚篥或悲篥。它是 6 世纪从龟兹(今新疆库车县一带)传进来的单簧乐器，从 7 世纪起它就在世俗音乐的乐队中使用(参看总表二第 13 号，总表三第 45 号及总表四第 17 号)，有一次它也被收入郊祀音乐的乐队(参看总表一第 50 号)。它是由两部分合成的，它在管子的上端不是装上一只固定的为此目的破开的嘴子而是装上一片薄簧，以便借它造成声音的颤动(插图 34)。在它上半部(长 17.1 厘米，直径 7.9 毫米)有三个音孔，可是在下半部(那是用一支



〔插图 34〕觱篥

7.4 厘米长的铜管制成的，从上而下逐步缩小到底面直径 55.6 毫米）只有一个小孔，可是它根本不是用来发音。这种觱篥应该说是今天单簧管的前身，然而与 as 单簧管相比却要短三分之一，因之它的定音也非常之高①。上面提到的觱篥②是在清朝使用的。中世纪还有大觱篥。

（88）大觱篥

它有九个音孔（参看总表二第 15 号）。

（89）小觱篥

这种小觱篥亦名风管，有六个音孔（参看总表二第 14 号）。虽然它没有明确的定音的记录，可也不妨推测，它们与今天的大单簧管与小单簧管约略相应的。

（90）双觱篥

属于安国伎（参看总表二第 16 号）。

（91）桃皮觱篥

属于高丽伎，以及隋朝的军乐（参看总表二第 17 号及总表四第 18 号）。关于这两种也无可稽考。

① 记谱时低了个小六度：

音　孔	3 孔全开	1 开	1 与 2 开	1～3 开
音	e	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{\bar{c}}$
写　法	gis	ais	his	$\bar{\bar{e}}$

——作者原注

② 《钦定续文献通考》将觱篥归入相当于芦笛的头管一类。这可是不对的，因为后者是双簧乐器。——作者原注

B. 双簧乐器①

在历史上(元朝以前)提到管的时候只是作为排箫的一支单管,并没有簧片的,虽然宋朝也有过拱宸管这个名字(参看第75号)。头管最先出现在元朝的乐队(参看总表三第46号及总表四第19号)。明朝的头管有九个音孔(前七后二),隋朝的则只有八个(前七后一),两者都是借助一个双簧管的嘴子来发声。管子是用硬木或者兽角制成,依其长短分为两种(插图35):

(92a)大管

19.3厘米长,直径8.7毫米。

(92b)小管

18.8厘米长,直径6.9毫米。这两者的定音有如下的差别,记谱用唱名的笛谱,也就是低一个减五度。见下表,该表最后三个括弧内的定音只是为大管用的。

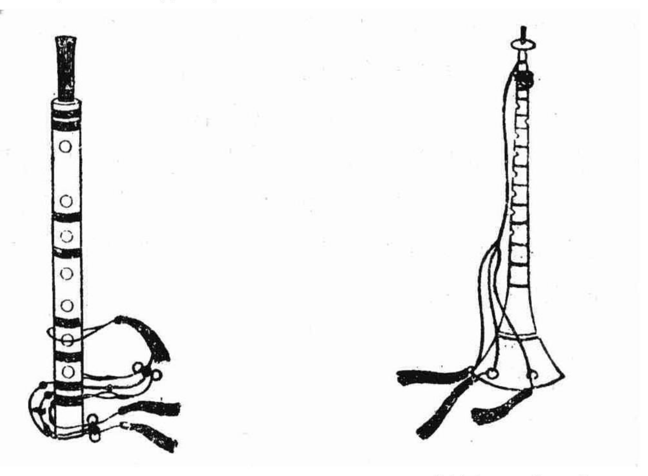
	基音	音孔的定音(从下面起)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
音	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$($\overline{\overline{\text{cis}}}$)	his($\overline{\overline{\text{es}}}$)	$\overline{\overline{d}}$($\bar{f}$)
写法	e	fis	gis	ais	his	$\overline{\text{cisis}}$	$\overline{\text{disis}}$($\overline{\text{fisis}}$)	$\overline{\text{eis}}$($\bar{g}$)	$\overline{\text{gis}}$(h)

(93)金口角,一名唢呐

金口角也是一种与双簧管相当的双簧乐器,它用于清朝的军乐队(总表四第13号)。它是由三部分合并制成而且是从上

① 日本人把头管传入日本,可是由于与觱篥相混淆,他们把头管也译为觱篥。——作者原注

向下的(插图 36)。上面那部分(身上有两小片)和下面那部分是铜制的，可是当中那一段却用木制。总长计 54.1 厘米。金口角属于移调乐器，记谱的音比它实际的音低一个大三度。



〔插图 35〕管　　〔插图 36〕金口角

	基音	音孔的定音(从下面起)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
音	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\bar{\bar{f}}$
写法	as	b	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{as}}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$

虽然这种乐器并不是中国的，日本人还是管它叫“唐人笛”，因为它是经由中国传过去的。后来日本人又依照蒙古或者鞑靼的名字称为双簧乐器。

第三章　市制及铜制喇叭

(94)角

据传说所述，黄帝(约公元前 2697 年)与争夺统治权力的首领蚩尤进行战斗的时候在军队里曾经使用角。这种角断然不会是铜制的，可能就是天然的牛角。至于后来在隋朝军乐使用的角(总表四第 7 号)是不是金属的，也一样不清楚。但是唐朝马后乐及军乐所使用的则称为“革角”，因为那是用皮革制成的(当然也有用木或竹制成的)。它的样式大概近于那延长的号角。它从上向下延伸，长度为 1.5 米。那种由北朝齐(公元 550—577 年)分发给边疆军官的角也是用皮革、木或竹制成的。依据军官的等级，它分为赤角、青角及黑角三等。这种角和那用于宋朝的军乐的大角，都应该属于画角这一类。

(95)画角(明朝称为“金龙画角”)

清朝的画角用木管(1.747 米长)制成，两头都趋向窄小(上端直径 2.4 厘米，下端 2.7 厘米)，中部则比较粗大(直径 13.8 厘米)。这种乐器借助一个木嘴子(23.2 厘米长)吹起来。它主要用于军乐(总表四第 98 号。插图 39)，那由铜制成的角首次的出现是在“高昌伎”(参看总表二第 39 号)，而且称为铜角。

(96)铜角

它的形式虽然与牛角相似，制造的材料则是黄铜(它的长度为 64 厘米)。因此可以推想，这种铜制吹乐器最初是从支那土耳其斯坦传入来的。

(97)大铜角①

这种乐器在唐朝称为“长鸣”。原先是用木制成的，可是到了元朝就用铜制造，所以得了这个名字。清朝又名为“号筒”或“大号”。明朝这种喇叭有三种不同的长度。清朝乐队使用的一般是 1.175 米长。这种乐器是由相同的两部分接合成的，而且上头那一段可以插进下头那一段，如果你不使用的时候（它之所以这样装配，目的只是便于携带，并不是什么伸缩喇叭）。嘴子好像是一个半圆球（直径 13.8 毫米）。底层的直径是 20.7 厘米（插图 37a）。

〔插图 37a〕大铜角

(98)小铜角

这一种乐器差不多像是一支军号，形式是直的，没有活塞，而且同样最初是木制的（唐朝名为中鸣）。可是到了元朝已经改为铜制，同时获得新的名称。清朝开始又有人称为“二号”。它同样是由两部分接合成的，而且上头那一段比下头那一段长，总长 1.312 米，如果不使用的时候，上头那一段又可以插进另一段。上头的吹口宽 6.9 毫米，下端的开口则为 13.8 厘米。这两种喇叭当然依据它的长度各有不同的调音。至于这里提到的却只用于军乐（参看总表四之 XI～XV 项第 12 号）。插图 37b 显示的是小铜角，插图 37c② 则



〔插图 37b〕小铜角

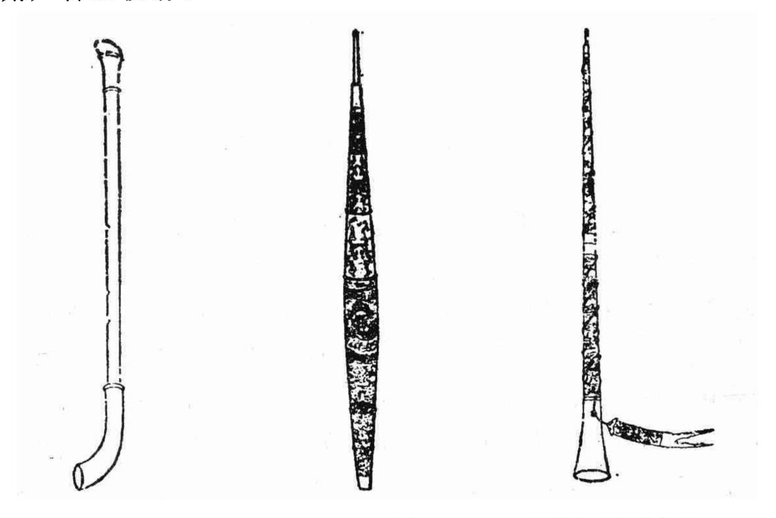
① 日语称为铜角。——作者原注

② 插图 37c 之原图照片已损。——编者注

是另一变种，采用了弯曲的形式。

(99)蒙古角

有一种从蒙古传来的木制喇叭称为蒙古角，亦称蒙古号。它是木制的，用于清朝的军乐(参看总表四第 10 号)。它由三段接合而成(上段长 1.513 米，中段 1.129 米，下段铜制长 53.5 厘米)，总长共 3.178 米。吹时用一个角质的嘴子(插图 40)。蒙古角还分为"雌雄二制"，依它上段直径的大小而定(雄角 11 毫米，雌角 9.1 毫米)，可是它的长度却是相同的。雄角声音比较浊，雌角声音比较清。



〔插图 38〕胡笳　〔插图 39〕画角　〔插图 40〕蒙古角

(100)胡笳，或简称笳

胡笳这个名称最早见于李陵[①]《答苏武书》(公元前 1 世纪初叶)，可见它是源出蒙古的。中世纪以来它一直用于马后乐及

① 他作为俘虏留居匈奴。——作者原注

军乐(总表四第 14 号)。话虽这样说,它的历史仍然是模糊的。这种乐器在清朝是由三段接合而成。上段和下段用兽角制成,中段是木制的,带有三个音孔(插图 38)。总长计 1.152 米。这种乐器借助一个极浅的锅形的嘴子(直径 11.6 毫米)吹出声音。记谱用唱名的笛谱,也就是比实际音响高一个减五度。

	三个音孔全闭	音孔放开		
		1	1 与 2	3
写　法	as	b	$\bar{c}$	$\bar{f}$
音	d	e	fis	h

第四章　带振动簧舌及斗子的吹奏乐器

吹奏乐器笙据说是神话式的帝后女娲氏(约公元前 3000 年前后)发明的。它由一系列(7～24 支)竹管组成,直插入一个(大都由一个挖空匏瓜制成的)风斗上面;借助一个天鹅颈形的弯管吹出声音。它是今天风琴的前身(参看《科隆威廉·海耶尔音乐历史博物馆目录》[*Katalog des musikhistori scheu Museumo Von Wilhelm Heyer in Cöln*],第 336 页以下),主要用于郊祀音乐(也用于世俗音乐)。根据管数的多少定出不同的名称。

(101)大笙[①],亦名巢笙(插图 41)

由十七支管组成,一般用于乐队(总表一第 34、35 号,总表二第 1 号,总表三第 32 号,总表四第 25 号)。清朝每一支管的直径是 5.2 毫米。长度及每一支管的音孔与簧舌之间的距离悉

① 日本人将其传入日本之后,亦沿用中文名称笙。——作者原注

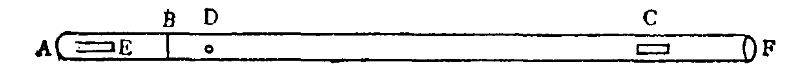
如下列（小笙的附在后面）：

管号	大笙		小笙	
	管的长度	每管距离	管的长度	每管距离
附图六	A—F	C—E	A—F	C—E
1	14 厘米	13.6 厘米	12.6 厘米	—
2	19.2 厘米	13.6 厘米	17.2 厘米	14.1 厘米
3	25.6 厘米	15.2 厘米	21.8 厘米	15.9 厘米
4	34.2 厘米	17.1 厘米	26.7 厘米	17.8 厘米
5	44.4 厘米	21.5 厘米	34.9 厘米	22.5 厘米
6	34.2 厘米	24.1 厘米	26.7 厘米	14.1 厘米
7	25.6 厘米	24.1 厘米	21.8 厘米	25.2 厘米
8	19.2 厘米	7.6 厘米	17.2 厘米	7.9 厘米
9	14.0 厘米	12.8 厘米	12.6 厘米	—
10	14.0 厘米	9.6 厘米	12.6 厘米	10.0 厘米
11	19.2 厘米	10.8 厘米	17.2 厘米	11.2 厘米
12	25.6 厘米	12.0 厘米	21.8 厘米	12.6 厘米
13	34.2 厘米	8.5 厘米	26.7 厘米	8.9 厘米
14	44.44 厘米	19.2 厘米	34.9 厘米	18.0 厘米
15	34.2 厘米	27.2 厘米	26.7 厘米	28.3 厘米
16	25.6 厘米	15.2 厘米	21.8 厘米	—
17	19.2 厘米	9.6 厘米	17.2 厘米	—

（102）小笙

亦称为“和”。在宋朝又称为“匏笙”或“闰余匏”（总表一第37及42号，总表二第3号，总表三第32b号），到了明朝又称为“凤笙”（总表一第38号）。小笙在清朝虽然也有十七管，但是其中的第一、第九、第十六及第十七管只有一种外观的用场，因为它们没有簧舌的设备。它的直径比大笙的小（4.3毫米），至于两种笙的每一管的音孔与簧舌的距离如上表所列。

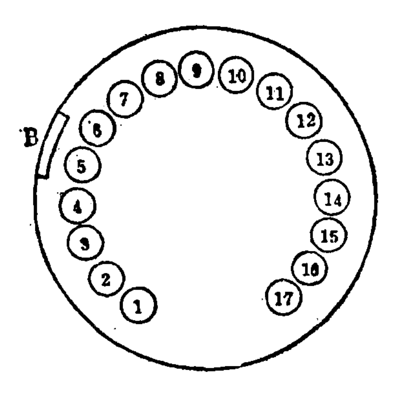
附图六



〔附图六〕

A—E 铜簧片;D 第三、第四及第十七管上的气孔位置向内,其他向外;C 音孔向内;A—E,C 及 D 均不见于小笙第一、第九、第十六及第十七管。

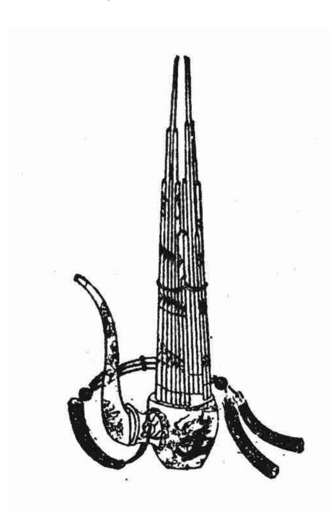
附图七



〔附图七〕

1—17 表示管的顺序,B 是嘴子固定的位置。

这两种笙的管的定音包括$\overline{\text{ges}}$到$\overline{\overline{\text{es}}}$。记谱用唱名的笛谱。如果要用现代的体系来翻译,那就必须写作低一个减五度,也就是以$\bar{\text{c}}$代替$\overline{\text{ges}}$,如此类推(插图 41)。据朱载堉的解释,小笙的定音应该是从 ċ 到 $\bar{\text{c}}$,因此笙不属于移调的乐器,也许古代的笙的构造方式是大得多的(参照插图 42)。



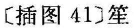

〔插图 41〕笙


插图 42〕笙

(103)竽,或称竽笙

这种笙由十九管组成而且只是到元朝为止用于乐队(参看总表一第 39,总表二第 2,总表三第 33)。依照朱载堉的解释这一种才是正式的大笙,另一种大笙(十七管即第 102 号)只不过是一种“票友”(Dilettant)乐器。可是实际上后一种直到明朝照样用于郊祀音乐的乐队。它各自根据十九管的笙分为:

(103a)十九簧竽,定音为 c—$\overline{\text{fis}}$。

(103b)十九簧笙,定音为 fis—$\bar{\bar{c}}$。

(104)七星匏,由七管组成。

(105)九曜匏,由九管组成。(参看总表一第 40 及 41 号)

这两者的使用只限于宋朝及元朝的郊祀音乐。

(106)葫芦笙,只有六管。

一度出现在隋朝及唐朝的高丽伎。以理推之可能是源出朝鲜。

(107)兴隆笙

兴隆笙是一种在13世纪中叶(公元1260—1263年)从回回国传入的管风琴。它的构造方式经过乐官郑秀的若干改造,然后成为用于元朝庆典音乐的乐器。关于它的构造方式在当时的历史《元史·礼乐志》里面有一些简短的记述如下:

"兴隆笙,制以楠木,形如夹屏,上锐而面平,缕金雕镂枇杷、宝相、孔雀、竹、木、云气,两旁侧立花板,居背三之一。中为虚柜,如笙之匏。上竖紫竹管九十,管端实以木莲苞。柜外出小橛(疑即键?)十五,上竖小管,管端实以铜杏叶。下有座,狮像绕之,座上柜前立花板一,雕镂如背。板间出二皮风口,用则设朱漆小架于座前,系风囊于风口。(原书风囊不言数目,然据《辍耕录》则明言两个)。囊面如枇杷,朱漆杂花,有柄,一人挼小管,一人鼓风囊,则簧自随调而鸣。中统间(公元1260—1263年)回回国所进。以竹为簧,有声而无律。玉宸乐院判官郑秀乃考音律,分定清浊,增改如今制。其在殿上者,盾头两旁立刻木孔雀二,饰以真孔雀羽,中设机。每奏,工三人,一人鼓风囊,一人按律,一人运动其机,则孔雀飞舞应节。殿廷笙十,延祐间(公元1314—1320年)增制,不用孔雀。"

现存第二种描述见于陶宗仪(14世纪初叶)的《辍耕录》。它的描述虽然更短,可是它点明风囊有两个,而且更进一步地说明:"凡宴会之日,此笙一鸣,众乐皆作。笙止亦止。"

第三种描写见于王祎(14世纪末叶)的《兴隆笙颂》,收入《青岩丛录》。颂前有序曰:"惟世祖皇帝(忽必烈)统一函夏,功成治定,乃肇制大乐以用诸朝廷。其器有曰兴隆笙者,实上所自作,或曰西域之所献而天子加损益焉者也。其制为管九十,列为十五行,每行纵列六管。其管下植于柜中,而柜后鼓之以鞴。自

柜足至管端约高五尺，仍镂版凤形，绘以金，彩以围，管以三面约广三尺，加文饰焉。凡大朝会则列诸轩陛之间，与众乐并奏。每用乐工二人，一以按管，一以鼓鞴……”

根据第一种记述，这一具管风琴肯定是经过郑秀改制的，而且簧片改为铜制。根据第二种描述，它是有两个风囊的。按照第三种描述则这种乐器装有六个音栓，可是风囊不是装在柜前而是装在柜后。柜前柜后不是过于重要的问题，就音键数目而论，它可是属于12世纪类型的管风琴，由于这一世纪的管风琴历史还处在十分朦胧的情况之下，我倒愿意拿这些描述作一番比较。自从这种管风琴传入中国之后，除了玉宸乐院判官郑秀之外，既没有教师也没有徒弟参与过有关的活动。理由也许还在于，蒙古人根本就没有维护他们的艺术成果的风气，因此元朝末年以来再也没有与此有关的消息，而这一值得重视的乐器竟然悄然消失了。

第五章　其他各种吹奏乐器

(108)壎(埙)

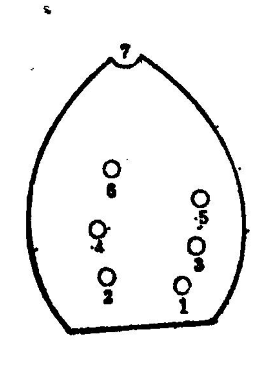
埙的发明人是周朝的暴辛公。最早的埙只有三个孔，宋朝的大埙八个孔(前二后五顶上一)，可是在清朝乐队中使用的却有七孔(前四后二顶上一)。它是用黏土制成的，看起来很像是一个平底的鹅蛋(插图43)。它主要用于郊祀音乐(参看总表一第45号，总表二第19号及总表三第47号)。依照不同的定音分为：

(108a)黄钟埙

(108b)大吕埙

音孔的定音如下表所示：

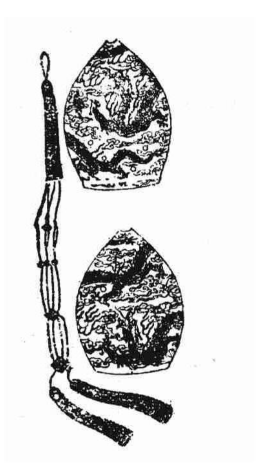
放开音孔	1	1 与 2	1—3	1—4	1—5	1—6
黄钟埙	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\overline{fis}$	$\overline{gis}$	$\overline{ais}$	$\bar{\bar{c}}$
大吕埙	$\overline{es}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{des}}$



(1)至(4)前音孔；

(5)、(6)后音孔；(7)吹口。

〔附图八〕



〔插图 43〕埙

(109)贝，或称梵贝

这种贝亦称玉螺。这是一种大的海贝壳，它本来是印度乐队天竺伎中替代喇叭的吹奏乐器，可是后来在隋朝和唐朝的其他乐队里面也被吸收了过来(参看总表二第 20 号)。它也像喇叭一样具有天然音。可是自宋朝以后它就不再使用了。

(110)吹叶，或简称为叶

这种乐器是用一片卷起来的芦叶制成的，它的形状与胡笳差不多(参看第 100 号)，它的音响也与阿尔卑斯山号角相似。它源出土耳其斯坦，用于唐朝的燕乐和清乐及辽王朝的大乐(参看总表二第 20 号及总表三第 49 号)。

第三编

弦乐器

第一章　拨弦乐器

A. 齐特尔型弦乐器

（111）七弦琴①，或称琴

明朝宫悬所用的琴称为“绠琴”。这种琴在周朝还被称为“大琴”及“中琴”（参看《礼记·明堂位第十四》），这也许是依琴身的长度分为三级（大、中、小）。陈旸主张，琴之所以分为小琴、中琴和大琴，是决定于琴弦的多少（小琴五弦，中琴十弦，大琴二十弦，见他的《乐书》）。不过这只是一种可疑的假定，因为根本就没有发现过张着十弦或二十弦的琴。就这一乐器的构造方式

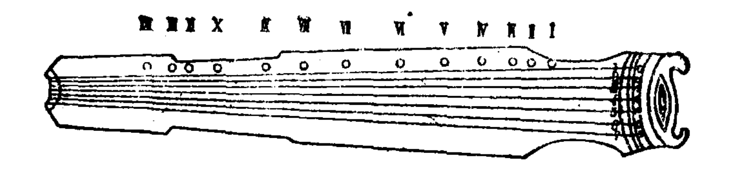
---

① 日本人也将这种琴引进日本，沿用中文名称七弦琴，但演奏的人并不多。——作者原注

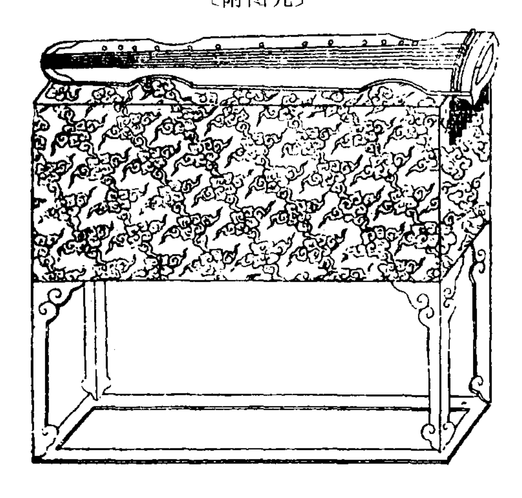
而论，在各个不同的时代只有很小的差异。它的制作材料是桐木，长形，面板稍圆，底部则是方形的，前宽后窄。指板上张着七弦，弦的下面是十三个琴徽（插图 44）。琴的长度清朝定为 1.01 米。七条琴弦各依它编捻丝线的多少排成顺序，那么第一弦若含 108 条丝线，第二弦 96，第三弦 81，第四弦 72，第五弦 64，第六弦 54，第七弦 48。下表 a 是依《律吕正义》这一张琴的定弦。朱载堉则就音阶的性质分为两部，那就是：

①依照五声音阶（下表 b）；

②依照七声音阶（吕底亚式），参看下表 c1－3。



〔附图九〕



〔插图 44〕琴

他依据长度把琴分为大、中、小三种，他也依照同样的方式来定音，如表 c 所示（c1 是大琴的定音，c2 是中琴的，c3 是小琴的）。由此可见，朱载堉的定音是更合乎理论的。这一种琴是最古老的也是最出名的乐器，它不仅用于乐队（参看总表一第 52 号，总表二第 47 号及总表三第 50 号），而且也用为独奏乐器。这一种乐器的记谱法还是非常之不统一的，如我在第一部分第一编第二章 E 项所述，只有其中的若干点才真正是重要的。

表 a

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
琴弦 I	as	a	b	h	b	h	as	a	b	h	b	h
II	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{c}$	$\overline{cis}$
III	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
IV	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\overline{ges}$	$\bar{g}$	$\overline{ges}$	$\bar{g}$	$\overline{ges}$	$\overline{ge}$	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\overline{ges}$	$\bar{g}$
V	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\overline{as}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$
VI	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{b}$	$\overline{\overline{eis}}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$
VII	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overline{\overline{cis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\overline{\overline{ais}}$

表 b

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	g	gis	fs	g	fis	g	gis	g	gis	fis	g	gis
II	a	ais	a	b	gis	a	ais	a	ais	a	b	h
III	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	h	$\bar{e}$	h	$\bar{c}$	$\overline{cis}$	h	$\bar{c}$	h	$\bar{c}$	$\overline{cis}$
IV	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{es}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$	$\overline{cis}$	$\bar{d}$	$\overline{dis}$
V	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{fis}$	$\bar{e}$	$\overline{eis}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\overline{fs}$
VI	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{g}$	$\overline{fis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$	$\overline{fis}$	$\bar{g}$	$\overline{gis}$
VII	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\overline{gis}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\overline{ais}$	$\bar{a}$	$\bar{b}$	$\bar{h}$

表 c1

调性	c	cis	d	dis	e	f	fls	g	gis	a	ais	h
琴弦 I	g	g	gis	g	gis	g	gis	g	g	gis	g	gis
II	a	gis	a	a	ais	a	ais	a	as	a	a	ais
III	h	ais	h	b	h	h	his	h	b	h	b	h
IV	$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$
V	$\bar{d}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$
VI	$\bar{e}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
VII	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$

表 c2

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	a	gis	a	a	ais	a	ais	a	gis	a	a	ais
II	h	ais	h	b	h	h	his	h	ais	h	b	h
III	$\bar{c}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$
IV	$\bar{d}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	d	$\overline{\text{dis}}$
V	$\bar{e}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{eis}}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{f}$
VI	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	f	$\overline{\text{fis}}$
VII	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$

表 c3

调性	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	as	h
琴弦 I	h	ais	h	b	h	h	$\bar{c}$	h	b	h	b	h
II	$\bar{c}$	$\bar{c}$	ais	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{c}$	$\overline{\text{cis}}$
III	$\bar{d}$	$\overline{\text{cis}}$	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{d}$	eis	$\bar{d}$	$\bar{d}$	$\overline{\text{dis}}$	d	$\overline{\text{dis}}$
IV	$\bar{e}$	$\overline{\text{dis}}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{e}$	$\overline{\text{es}}$	$\bar{e}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
V	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$	$\bar{f}$	$\overline{\text{fis}}$
VI	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{g}$	$\overline{\text{gis}}$
VII	$\bar{a}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{gis}}$	$\bar{a}$	$\bar{a}$	$\overline{\text{ais}}$

(112)五弦琴

根据朱载堉的解释,琴只有七弦,它的发明人也不是帝舜,而是神农氏。帝舜只是用这件乐器做他的《南风歌》的伴奏,又因为古代只用五声音阶,所以人们也就只说那主要的五弦。总之,可以确定的是,古代的音阶是只有五声的。至于周朝之前是否的确有过五弦琴,那是无法断言的。即使真是有过,那也已经有二十二个世纪以上(从公元前 1122 年周朝到公元 1113 年的宋朝)再没有人用过了。从公元 1113 年起它又在乐队中出现,可是也只能维持到元朝(参看总表一第 55 号)。这一番短促的存在使人得到了证明,这一种乐器是不合实用的。至于这一时期(公元 1113 年)新造的则有一弦琴和三弦琴、九弦琴等。

(113)一弦琴①或独弦琴(参看总表一第 53 号及总表二第 49 号)。

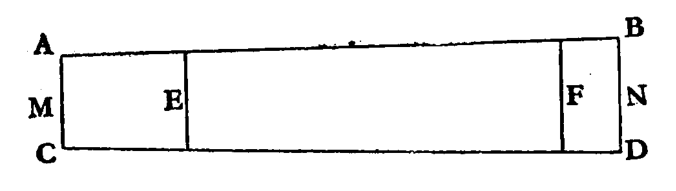
(114)三弦琴(参看总表一第 54 号),只不过是宋代学者的幻想。宋朝的皇帝太宗(公元 976—997 年在位)给七弦琴再加了两弦,从而造成了一具新的九弦琴。

(115)九弦琴

这一种乐器的定音是第一弦 $\bar{c}$,第二弦$\overline{cis}$,第三弦 $\bar{d}$,第四弦$\overline{dis}$,第五弦 $\bar{e}$,第六弦 $\bar{f}$,第七弦$\overline{fis}$,第八弦$\bar{g}$,第九弦 $\bar{a}$。太宗命令这种乐器参加乐队的演奏,而且这种乐器居于那么重要的位置,有如今天管弦乐队中的小提琴。至于为这一乐器所作的乐曲,有一首用于大乐的《乾安》,除此之外还有三首:《大定乐》、《日重轮》及《月重明》都是以九弦琴为主要乐器的。(这四首乐曲均出太宗的手笔,见《文献通考》卷一三七)然而这种九弦琴从明朝起

① 这种乐器也被日本人引进日本,而且沿用中国的名称一弦琴。——作者原注

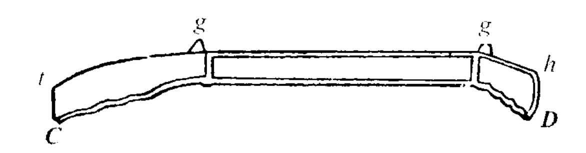
也不再应用了(参看总表一第56号)。与七弦琴同样著名的是:



〔附图十 a〕

MN=2.099米 BD=0.466米 AC=0.396米 FN=0.233米

EM=BD hD=0.093米

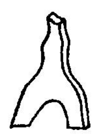


〔附图十 b〕

ic=0.69米 g=0.023米

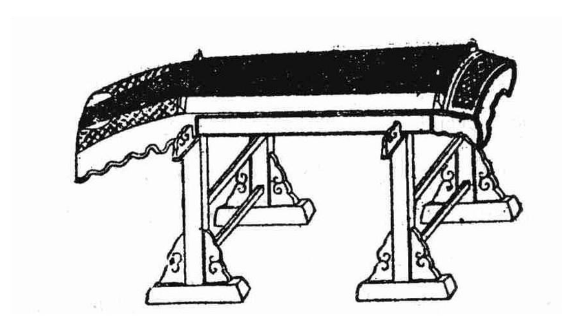
(116)瑟

一种二十五弦的乐器,是按它的发明人伏羲氏取名的(参照第一部分第一编第一章)。据《世本》所载,最初的瑟是伏羲氏用五十弦装成的,后来黄帝改造为二十五弦,五十弦的瑟从此完全废弃(参看《史记·封禅书》)。据古代文献的传述,瑟还有大瑟、中瑟和小瑟的名称,那也不过是决定于它的长度,弦数却始终是二十五。瑟和琴是最古老也最有名的中国乐器,郊祀音乐是绝对不能缺少的(参看总表一第51号,总表二第50号及总表三第51号)。它的构造方式当然也随时代的改变而改变,这里只举清朝的为例(插图45)。每根弦都是同样粗的(由243条丝线编



〔附图十一〕

捻成的）弦下面是二十五个活动的码①，如附图十一所示。某一根弦的定音完全取决于码的位置，指板上没有徽（如琴上所有），定音或如Ⅰ的全音阶的或Ⅱ的半音阶的。依照第一种定音第十三弦（中弦——黄色弦，其他全是红色）作为定音弦始终定为小 fis 弦而且根本不用于演奏。



〔插图 45〕瑟

1—12　14—25 如此类推

调性弦	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
1/14	fis	g	gis	a	ais	h	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{des}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{es}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$
2/15	gis	a	ais	h	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{es}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{g}}$
3/16	c	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{es}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{h}}$
4/17	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{dis}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{his}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$
5/18	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{eis}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\overline{\text{a}}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{his}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$
6/19	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{f}}}$
7/20	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\overline{\text{des}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{f}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\overline{\text{g}}}$
8/21	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{es}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\overline{\text{f}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\overline{\text{g}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{a}}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\overline{\text{h}}}$

① 插图 45 看不见有码，那是在演奏的时候才给安上。——作者原注

续表

1—12　14—25 如此类推												
调性弦	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h
9/22	$\bar{d}$	$\overline{\overline{dis}}$	$\bar{e}$	$\bar{\bar{f}}$	$\overline{\overline{fis}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\overline{\overline{gis}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\overline{\overline{ais}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\overline{\overline{his}}$	$\overline{\overline{\overline{cis}}}$
10/23	$\bar{e}$	$\overline{\overline{eis}}$	$\overline{\overline{fis}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\overline{\overline{gis}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\overline{\overline{ais}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\overline{\overline{his}}$	$\overline{\overline{\overline{des}}}$	$\bar{\bar{\bar{d}}}$	$\overline{\overline{\overline{dis}}}$
11/24	$\overline{\overline{gis}}$	$\bar{a}$	$\overline{\overline{ais}}$	$\bar{h}$	$\overline{\overline{ais}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{des}}}$	$\bar{\bar{\bar{d}}}$	$\overline{\overline{\overline{es}}}$	$\bar{\bar{\bar{e}}}$	$\bar{\bar{\bar{f}}}$
12/25	$\overline{\overline{ais}}$	$\bar{\bar{\bar{h}}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{des}}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\overline{\overline{\overline{cis}}}$	$\bar{\bar{\bar{d}}}$	$\overline{\overline{\overline{es}}}$	$\bar{\bar{\bar{e}}}$	$\bar{\bar{\bar{f}}}$	$\overline{\overline{\overline{fis}}}$	$\bar{\bar{\bar{g}}}$

这种定弦法并不是很古老的(也许是明朝的音乐家才想出来的)而且是很特别的,因为如果乐器照这个办法来定音,那就会丧失掉二十五弦的价值。但是旧的(第二种)定弦法(用到宋朝)是半音阶的,演奏时二十五弦全部都要用上,也就是从第一弦到第二十五弦的定音是从 c 到 $\bar{\bar{\bar{c}}}$,因而第十三弦就正好定为 $\bar{c}$。如果拿它和第一种方法加以比较,你就会觉得它是更合乎实用的(朱载堉认为第二种方法也是很好的,他在他的音乐著作里面说,中弦在演奏的时候是必不可少的)。瑟的记谱法与琴的又有所不同,可是相同之处还是够多的。据朱载堉的解释,瑟的记谱符号到了明朝已经不再准确了。除了这一种瑟之外还有下面几种:

(116a)二十九弦瑟

(116b)二十三弦瑟

(116c)二十七弦瑟,一名为"洒",但是全都不在乐队使用(参看《文献通考》卷一三七)。

(117)筝

依据古筝的种类可分为三,那就是:

(117a)五弦筝

(117b)十二弦筝

它们分别用于隋朝的清乐伎及唐朝的清商伎（参看总表二第 51 号），还有十三弦筝。

（117c）十三弦筝

这一种普遍用于各种不同的乐队（参看总表一第 58 号，总表三第 53 号及总表四第 47 号）。据《风俗通》所载，这种乐器是京房（汉朝的音乐理论家，约当公元前 100 年）创制的。他当初是用这件乐器作为标准乐器（用它作为其他乐器的定音标准），后来他又加上了码，用鹿骨制的拨子去拨打弦线。可是《隋书·音乐志》则说这种乐器是毛笔发明人蒙恬（公元前 3 世纪末叶）创制的。它有与瑟相似的样式，在宋朝乐队中使用的那种（参看总表三第 53 号及总表四第 47 号）的定音是从 $\bar{c}$ 到 $\bar{\bar{c}}$（参看《文献通考》）。直到公元 1441 年这一类乐器还可以在皇宫中见到，可是从那时起它就不再在乐队中使用了。那种今天在日本广泛流行的所谓古琴或如日——华文字沿用的筝是同样的东西，那可是 7 世纪从中国输入的。那种清朝初期的庆隆舞（18 世纪初叶的乐队）所用的——

（117d）十四弦筝

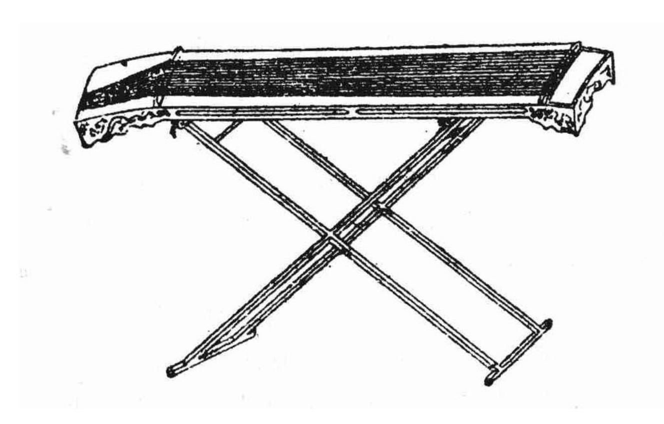
同从前的老样子是不同的，它的十四弦不那么粗（每一根弦只用五十四条单丝线），但是演奏的时候必须在弦上安上十四个码。它还能定出各种不同的调子，然而不是半音阶的，而是那有关的调子可以一个接一个地列出两个八度（插图 46）。它的大小如前面附图十 a 及 b 所示：

MN＝1.516 米　　AC＝0.207 米

BD＝0.233 米　　hD＝0.025 米

iC＝0.032 米

除此之外，中世纪还有另一种十三弦的颂琴。



〔插图 46〕筝

(117e)颂琴

它与十三弦筝的样式完全相同，然而不是乐队乐器。那用于乐队的（关于这些乐器的说明却是无可稽考）则是：

(118)挡筝（参看总表一第 59 号、总表二第 52 号及总表三第 54 号）。

(119)弹筝（参看总表三第 53 号）。

其中的挡筝在 8 世纪的宜春院皇家女乐里面是极受欢迎的。

(120)大箜篌

(121)小箜篌

就字面而论这两者是称为大箜篌和小箜篌，依照旧日的解释（例如陈旸）它却只不过是一种形式（如琴）。唐朝的大箜篌和小箜篌只有七根弦而且是用一片木拨来弹奏的（参看总表二第 56、57 号）。其所以名为箜篌，那只是定错了名字。后来在辽王朝的大乐里面也有一个小箜篌（参看总表三第 576 号），究竟它是唐朝一样的东西呢还是真的是地道的箜篌，那也无从核实了。

(122)卧箜篌

关于这一种乐器的叙述根本是什么也没有。顾名思义,它准是与瑟和琴差不多的一种乐器。它应用于各种不同的乐队(参看总表一第60号,总表二及三第58号)。

B. 箜篌型弦乐器

(123)箜篌

箜篌的发明人(据刘熙的《释名》)据说是乐官师延(商朝末年,公元前1200年),可是这种意见并没有什么根据(为什么周朝没有只字提及)。据《风俗通》所载,这种乐器则是汉武帝(公元前140—87年在位)时由音乐家侯调制作的。因为它的声音"坎坎应节",制作者姓侯,所以最初名为"坎侯"。此外《史记·封禅书》及《汉书·郊祀志》都有相同的记载:汉武帝元鼎六年(公元前111年)"始用乐舞,益召歌儿,作二十五弦及箜篌琴瑟自此起。"由此可以肯定,箜篌这种乐器是这个时代造起来的,它的弦数是二十三。有如《通典》所载,那所谓的竖箜篌:

(123a)竖箜篌

是灵帝(公元168—189年在位)所最喜爱的。它具有稍微带长的弓形,张着二十三根弦。演奏的时候贴近胸前用双手弹拨。唐朝这同一种乐器又称为劈或劈箜篌。

(123b)劈或劈箜篌

(123c)二十五弦

在《史记》和《汉书》都曾提到,肯定也是箜篌的一种。南宋孟元老撰《东京梦华录》上载:"箜篌高三尺许,形如半边木梳。黑漆,镂花,金装画。下有台座,张二十五弦,一人跪而交手擘

之。”许多学者认为这种二十五弦就是瑟，可是这其实是一种误解。大家知道，这一种瑟自从上古时代直到现在始终是张二十五弦的，用不着给它特别起个二十五弦的名字。汉武帝当时根本就有不少创新的东西，并不限于新乐器。依我的看法，他甚至于是故意给箜篌起这一个特别的名字，以便明确地同瑟区别开来。至于那从汉朝到宋朝一直在乐队使用的箜篌（参看总表二第55号及总表三之II、III、XIII项下第57号）并没有更进一步的叙述，所以它的弦数也无从稽考。

(123d)在元朝的宴乐及军乐上得到应用的箜篌（参看总表三之XIII项第57号及总表四之VIII～X项第48号）是二十四弦的。插图47的乐器好像只有十二弦，可是这是由于缩减的弦面。至于明朝乐队所有的箜篌（参看总表三之XIV～XV项第57号）是二十弦的，因此也称为二十弦。

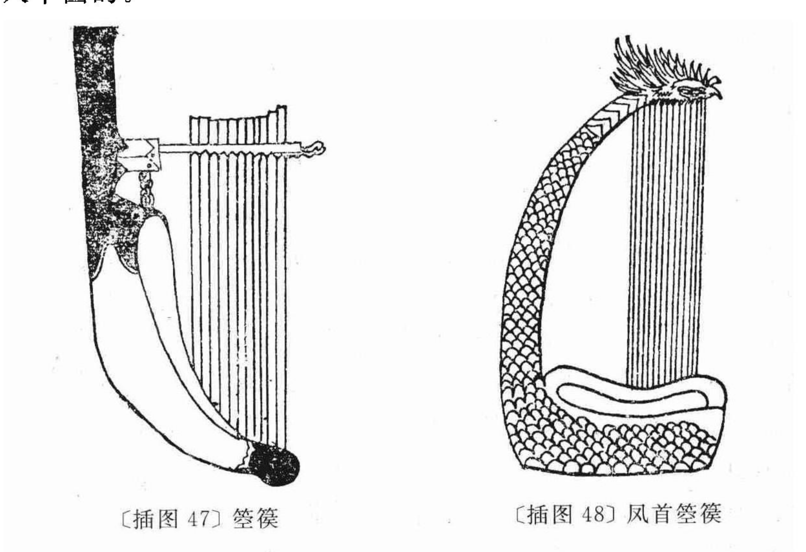
(123e)二十弦

它高1.536米。它的弧形主体宽16厘米，厚19.2厘米。它的头部雕有一个龙头。这种乐器只在明朝初期应用于乐队，自此以后就完全弃置不用了。在《三才图会》里面绘制的二十弦看起来和筝差不多，只是它的两头不是向下而是向上翘起。其实这幅插图只是那位有关的作者（王圻）个人的推测，因为这幅插图同《明会典》的说明是毫无共同之处的。此外《释名》还有一条评语，认为箜篌“盖空国之侯所好”应该被看做不祥的乐器，因此最好是不许弹奏，等等。这个当然是后代顽固思想方式的产物。

(124)凤首箜篌

据《旧唐书》（《南蛮骠国传》）所载，公元785—804年间骠国（缅甸）“又献其国乐凡十曲，与乐工三十五人俱”。在这一批乐

器中间也有凤首箜篌。《新唐书》有相当具体的描述："……长二尺，腹广七寸，凤首及项长二尺五寸，面饰虺皮，弦一十有四，项有轸，凤首外向。"（插图 48）这种乐器用于高丽伎和天竺伎（参看总表二第 59 号）。事实上也许是从印度，中间又通过缅甸传入中国的。



〔插图 47〕箜篌　〔插图 48〕凤首箜篌

C. 琉特型乐器

（125）琵琶①

照语源学的解释："推手前曰琵，引手却曰琶。"因为这种乐器是必须这样一推一却弹奏的，所以起了这样的名称（见《释名》）。《旧唐书》上说："初，秦长城之役（公元前 3 世纪末叶），有

① 日本人把这种琵琶引入日本，沿用中国的名称琵琶，只是依照日语的读音——作者原注

弦鼗而鼓之者。及汉武帝嫁宗女于乌孙，乃裁筝、筑为马上乐，以慰其乡国之思。”也许这就是最早的真正的琵琶。最早的琵琶长度为 1.12 米，腹部圆，正面是平的，张有四根弦。那在清乐中使用的（参看总表二之 IIb 项第 63 号）名为秦琵琶。

(125a)秦琵琶，或称秦汉琵琶，一般人管它叫秦汉子。这种乐器也有圆的腹部和长的颈项。这种秦琵琶说不定就是依照弦鼗体系的最先的仿制。其余各种（参看总表二之 II～X 项第 60 号）比较大一些，曲项，腹部从下向上趋于窄小。后一种应该是依照汉朝的第二体系制作的。这一种乐器直到现在还是非常普及的，特别是在唐朝。除此之外，当时用于乐队的还有各种不同的品种，但是唐朝以后却只有那种四弦的还在使用（参看总表三第 56 号及总表四第 44 号）。插图 49 表示清朝初期使用的琵琶，它是几乎完全依照所谓汉朝体系制作出来的。它有一个弯曲的头，一支长的颈项，一个宽阔的腹部，圆形的背和平的指板。从颈项的顶端到腹部的脚底计长 77.4 厘米，项上装有四个木制或象牙的横轴（专名为象）。指板上有十三个竹制品。四根弦的长度为 69.1 厘米。它的定音有相当的差别（一般是第一弦 c̄，第二弦 f̄，第三弦 ḡ，第四弦是 c̄），可是还是很简单的就能够弹出半音进行的声音。

〔插图 49〕琵琶

(126)大琵琶

这种大琵琶只是在唐朝的燕乐中使用（参看总表二第 41 号）。它张有六弦，它的音域比四弦的还要大。那种张着五弦的是比较小一些，名为小琵琶。

(127)小琵琶

这两者都是中国式的。另外有一种从北方传过来的，也是五弦的，则是直截了当地称为五弦。

(127a)五弦

据《新唐书·礼乐志》所载，这种乐器与琵琶很相似，可是与小琵琶一加比较，却是截然不同的两种乐器。五弦是自宋至辽王朝用于世俗音乐的乐队乐器(参看总表二第 64 号及总表三第 59 号)。关于这一种五弦又各依其大小起个不同的名字：

(127b)大五弦(参看总表二第 65 号)

(127c)小五弦(参看总表二第 66 号及总表三第 59 号)

它是只用于世俗音乐的。从前弹奏琵琶是用一支约莫 20 厘米长的木拨子(日本人直到今天还在使用)，直到 7 世纪初叶只能够用指甲弹拨，这样的弹奏称为挡琵琶。

(128)火不思

关于这一件乐器的传述是非常有趣的。故事是这样：当琵琶名手王昭君(时当公元前 1 世纪末叶)有一天摔破了她的琵琶的时候，她让人给她新做一具。可是新琵琶比原来的小得多。当别人把它送过来给她的时候，这位琵琶名手笑着说："浑不似！"意思是"简直不像"！可是别人却听错了，以为这具新乐器应该叫做"浑不似"。于是乎这具偶然做出来的乐器就给顶上了这个名字。后来这个名字不断地以讹传讹，例如在陕南称为"琥珀词"，在蒙古人那里称为"火不思"和"和必斯"。至于那公元 1439 年明英宗付与瓦剌(卫拉特)可汗的"虎拨思"也完全是同一种乐器。它的样式如插图 50 所示。总长 87.3 厘米；四根弦长 56.7 厘米；腹长 25.2 厘米，宽 8.1 厘米。腹下部的三分之二是蒙上蛇皮的，在它的中部装有一个马，四根弦都绷在它上面。

这一种乐器只是在元朝的乐队中得到应用(参看总表三第 60 号及总表四第 45 号)。



〔插图 50〕火不思



〔插图 51〕三弦

此外还有某些乐器也属于这一类型,例如:

(129)二弦琵琶

(130)三弦[1](插图 51)

(131)六弦,史盛作(时当 8 世纪中叶)

(132)七弦,郑喜子作(时当 8 世纪初叶)

(133)八弦琵琶,李搔及李德忱作(时当 6 世纪中叶)。但是这些都不是乐队乐器。

第二章 打击弦乐器

(134)筑

这种乐器也应该与筝(第 117 号)近似,只是它的指板不是木制而是竹制。它的颈项是小的,头顶是圆形的。古代的筑总长 1.344 米,唐朝和宋朝的则是 1.44 米。它的头部是 24 厘米长,20.8 厘米宽。指板上有十三根弦(据《风俗通》,若依《说文》则只有五弦)。定弦的方法是移动那个码(也就是指板上并没有品),用一支小竹棒打在弦上使之发声。定音是从 c 到 $\bar{c}$。它应用于各种不同的乐队(参看总表一第 57 号,总表二第 54 号及总

① 三弦是今天还有许多人演奏的乐器。——作者原注

表三第 52 号）。

（135）击琴

这种乐器只有在唐朝的清乐（参看总表二第 48 号）得到应用。在一片宽阔的竹管上张上五根弦，用一把缠起来的小竹条在上面打。声音应该是相当清脆的。

（136）筝

这种乐器与唐朝的轧筝应该是相同的。古老的构造方式已经无可稽考，至于元朝和明朝的样式（参看总表三第 55 号及总表四第 46 号）则与筝的样式有相似之处。元朝的弦数计有七根，明朝则增为九。弦长 1.25 米，每一根都张在一个马上（像瑟一样）。使它发声的手段是用一支小竹棒的尖端在弦上轻轻地碰撞它。

（137）轧筝

这种轧筝的出现是在 18 世纪开头清朝的乐队里面。它也同一般的筝很相似，就是小一点。指板上面张着十根弦，用一支小木棒敲击它。总长 71.9 厘米，头宽 14.1 厘米，脚长 11 厘米。

第三章　摩擦弦乐器

（138）奚琴（11 世纪前后）

它源出少数民族"奚"，他们生活于中国的西北（今天支那土耳其斯坦，即新疆）。这一种乐器与后来从蒙古传入的胡琴有极大的相似之处，只是两根弦稍微短小点（65.5 厘米）。琴身（92.1 厘米长）的盖由一片薄木片制成，它的底部是由斜到平。与此相反则是胡琴。

（139a）胡琴

比较长（96.7 厘米），它的脚底是圆形的，琴身用皮包裹，身

上只张两根弦(71.3 厘米长)。这两种乐器都不是用弓,却用一支小杆(83.8 厘米)扎上八十一支马尾毛来回穿拉(插图 52)。胡琴是作为乐队乐器在元朝得到应用(参看总表三第 61 号及总表四第 49 号)。它的琴筒 40.1 厘米长,23.3 厘米宽,11.1 厘米深,边框深 1.6 厘米。除此之外还有另外一种摩擦弦乐器同样称为胡琴。

(139b)胡琴①

它用于公元 1744 年创办的蒙古乐队。它虽然有相同的名称,却有截然不同的性质,那就是,这一种乐器是由一支竹竿同一个椰子壳琴身制成。总长 98.3 厘米。琴身直径 12.2 厘米,深 6.9 厘米,盖子由一片杜英木木片制成,木片上同样是两根弦,长 65.1 厘米。演奏时用一支 27.6 厘米长的弓(插图 53)。胡琴的空弦是 c̄,g 或 d̄,ā。在同一乐队中还可以找到一种提琴。

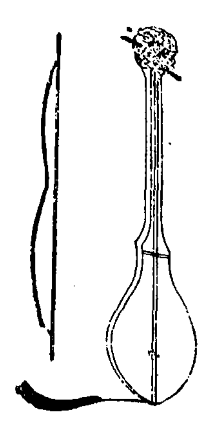
(140)提琴

如插图 54 所示,这种提琴也由一支竹竿造成,但是琴身却是木制的,蒙上了一层蛇皮。这种乐器总长 85.4 厘米。琴身直径 7.3 厘米,深 10.3 厘米。四根弦就是张在上面的,而且是由一只小金属圈把它们在中部套住。虽然现有四弦,却只定出两音,那就是 c̄ 和 g。演奏时把弓穿在它们中间来回摩擦。

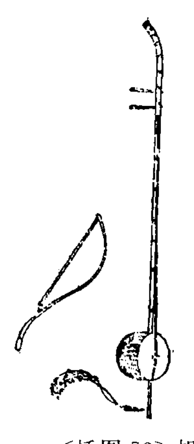
在这一编的结束我还要提到一种乐器,虽然这件乐器直到现在还不曾算是乐队乐器,那就是,公元 1600 年意大利人利玛窦献给明神宗的七十二弦琴。

---

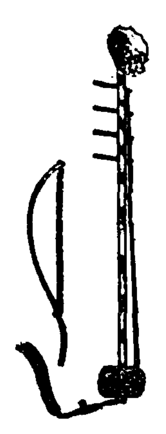
① 日本人把胡琴和提琴都引进日本,同样沿用中国名称,只是依照日语的读音。——作者原注



〔插图 52〕胡琴



〔插图 53〕胡琴



〔插图 54〕提琴

(141)七十二弦琴

这是一种平台型的钢琴，1.6 米宽，96 厘米深。依照琴弦的数目来计算，这应当是具有六个八度音域的钢琴。可惜的是，当时只传入了这件乐器，却没有附上演奏法或教科书，除此之外，它只是在宫廷中做摆设，一般老百姓当然没有机会去认识。因此它虽然在中国出现了，却仍然是等于无人知道。



结束语

写到现在为止，我首先是在第一部分叙述了六十六种乐队的组合，在第二部分讲论了上百种各不相同的历史性的乐队乐器。这两者的数量肯定是不小的，然而在第一部分所涉及的终究不过是乐器演奏者的组织，可没有说明乐队音乐作品的结构。其中的理由一方面是在于那保守的伦理学家的排拒，他们只愿意承认郊祀音乐的地位，另一方面也在于乐曲的无系统的发展（例如从圣咏合唱到多声部赋格的过渡在中国就全然没有）。虽然中国人占有作为最古老又最出名的吹奏乐器，带有贯通的金属簧舌，也就是掌握复杂的构造方式的笙，可是在其他吹奏乐器方面却还没有按键，铜管乐器又缺乏活塞和拉管。在弦乐器方面不认识弱音器，特别是键盘乐器，对于音乐教育来说是至关重要的，中国人却是非常可惜的不能自行制造，这种乐器上的机械的弱点的根源也取决于人们对作品的内容提出的要求和科学的，特别是音响学的缓慢的发展。17 世纪之前西方的音响学的知识也与东方同样的幼稚，我们当然不能提出太多的要求。但是

17世纪以来这两大洲之间的交往是越来越多了，许多的机会都使得西方新兴的音乐体系可以传进来，可是中国的音乐制作却没有更进一步的发展。我们不能不把过失算在最后一个满洲王朝的账上，它根本没有促进音乐的学院教育的发展。可是如果想一想那首民歌（约公元前600年前后）："凤兮凤兮，何德之衰？① 往事不可谏，来者犹可追。"与此相同的还有一句古老的谚语："亡羊而补牢，未为迟也。"这样我们始终可以寄希望于未来。特别是那些各种各色的古老的乐器，只要我们科学地而又机械化地对他们加以改造，那还是大有可为的。即使那些古老的乐曲一般来说是限于单音的，那也可以按照新的方法加以改编。因此我个人的愿望是，除了推广一般的科学与技术之外，还应该更多地注意音乐的，特别是系统的理论和作曲学在中国的人才的培养。

---

① 从前人们相信，如果凤凰来了，老百姓将会得到一个贤德的君主。——作者原注

参考书目

钦定续通志（武英殿本，1767 年）

钦定续通典（武英殿本，1767 年）

钦定续文献通考（武英殿本，1747 年）

大清会典图（1899 年版）

京音字汇（作者王璞，1913 年版）

辍耕录（作者陶九成，14 世纪末叶）

周礼

庄子

中原音韵（作者周德清，1324 年版）

竹书纪年

尔雅

二十四史

风俗通（作者应劭，2 世纪末叶）

皇朝通志（武英殿本，1767 年）

皇朝通典（武英殿本，1767 年）

皇朝文献通考(武英殿本,1747 年)
淮南子
西京杂记(作者吴均,6 世纪)
宣和博古图录(作者王黼,12 世纪初叶)
古今图书集成(武英殿本,1726 年)
国语
礼记
路史(作者罗泌,1170 年版)
律吕正义(康熙、乾隆敕撰,1713 年及 1746 年)
吕氏春秋
明会典(作者徐溥,1509 年版)
白虎通(作者班固,1 世纪)
三礼图(作者聂崇义,10 世纪下半叶)
三才图会(作者王圻,16 世纪)
山海经
诗经
书经
四书
唐六典(作者唐玄宗,8 世纪上半叶)
通鉴外纪(作者刘恕,11 世纪下半叶)
通志(作者郑樵,12 世纪中叶)
通典(作者杜佑,8 世纪中叶)
资治通鉴(作者司马光,1084 年版)
文献通考(作者马端临,13 世纪初叶)
仪礼
乐律全书(作者朱载堉,1595—1606 年版)

乐书(作者陈旸,12 世纪初叶)

(文字译音以现代北京话为标准,以王璞所著的字典《京音字汇》为根据,该书 1913 年在北京出版)



译后记

《17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究》是萧友梅先生1916年向德国莱比锡大学哲学系提出的博士论文，由音乐理论权威里曼主持答辩会，通过授予博士学位。这是中国留学生第一次以音乐学为主题的博士论文获得了博士学位。当时第一次世界大战正在激烈进行，先生处在参考资料异常缺乏，中国音乐史学的研究还几乎是一片空白的条件之下，写出这样结构严谨的、具有系统性、科学性的论文，即使是难免于疏漏吧，也应该承认这是一种开拓性的工作。假如我们今天能够做出高出前人的成绩，那也是站在前人肩膀上的结果。

抗战以前我翻译了王光祈先生的博士论文《论中国古典歌剧》——虽然结果是犹如石沉大海，现在过了五十多年，我又翻译了萧友梅先生的博士论文，也就是说，中国近代有关音乐的两篇博士论文，都使我有为前辈学人效劳的机会，这是值得高兴的，因为这是中国近代音乐的先驱留给后来人的一份精神遗产，我们都有维护的责任。

1988年9月15日

廖辅叔记于北京



王光祈　德文原著
金经言　译

论中国古典歌剧

（1530—1860）



导读

王光祈，中国近代音乐学学科的奠基人、中国近现代著述最丰的音乐学家之一。他的音乐学论著有：《东方民族之音乐》、《东西乐制之研究》、《中国音乐史》、《论中国古典歌剧》、《中国乐制发微》、《音学》、《声音心理学》等37余种。[①] 他撰写了大量文章向中国人介绍和评论西洋音乐，如《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐史纲要》、《西洋乐器提要》等，并为《大英百科全书》、《意大利百科全书》撰写"中国音乐"词目。

王光祈是作为"五四"时期著名的爱国主义、民主主义社会活动家、音乐学家等多重身份名载史册的。

一

王光祈，字润屿，笔名若愚，1892年出生于四川温江。中学就读于成都中学，与郭沫若、曾琦、周太玄等先后同班，毕业后短

---

① 李岩《王光祈书、文、事考》，《朔风起时弄乐潮》，上海音乐学院出版社，2004年，第228页。

期担任报刊编辑。1914年，22岁的王光祈出川赴京，天赋诗人气质的他壮志满怀，写下五言律诗：

万里瞿塘水，滔滔怒不平。
中原还逐鹿，竖子竟成名。
千载忧难已，深宵剑自鸣。
直行终有路，何必计枯荣。

王光祈初到北京时，任清史馆书记员。1915年考入北京中国大学法律系，1918年毕业。“五四”新文化运动热潮把王光祈推到时代前列，1918年6月，他与曾琦、李大钊、周太玄等发起筹建“少年中国学会”，并被推举为执行部主任。该学会的宗旨：“本科学的精神，为社会的活动，以创造‘少年中国’。”加入“少年中国学会”的人士，有毛泽东、恽代英、邓中夏、张闻天、曾琦、左舜生、吴保丰、杨亮工、朱自清、宗白华、田汉等，其中诸多，后成为共产党、国民党、科教文化界的名流。1919年，在蔡元培、李大钊、陈独秀、胡适等人的支持下，王光祈筹划成立了“北京工读互助团”。它是个半工半读的互助性组织，在团体内“绝对实行共产”，团员“各尽所能，各取所需”。这个世外桃源式的组织在当时成了社会热点，受到赞誉和效仿，却在半年后因其源于空想主义、脱离现实而失败解体。

1920年4月，王光祈赴德国留学，初次定居法兰克福时，身兼《申报》、《时事新报》、《晨报》的驻德特约记者，以写稿维系生活所需。为了写作，王光祈对德国社会生活进行了细致观察，从中体会到音乐在德国以及欧洲人民生活中的重要作用，深刻反思了中国古代礼乐的社会功能、历史意义及中国音乐现状。

1921年，为了实现“一方面拟将中国文化播扬于海外，一方面拟将欧美文化介绍于国内”的心愿，王光祈在法兰克福发起成立了“留德学生中德文化研究会”，其理想与视野逐渐从政治经济领域转向文化领域。他希冀在欧美文明与中国古老文明相结合的基础上建立第三种文明来改良中国社会，其观念仍与早期“少年中国”的理想一脉相承。

1922年，王光祈迁居柏林，开始坚持不懈地学习小提琴演奏、音乐理论等。1923年，在《申报》连载发表《德国人之音乐生活》，由此，从未间断过音乐著述。1927年入柏林大学音乐系，正式学习音乐学课程，受教于比较音乐学柏林学派的代表人物E. M. von霍恩博斯特尔、G. 萨克斯等。1932年，他获得波恩大学东方学院的汉语讲师职位后，转居波恩，1934年，以博士论文《论中国古典歌剧》获得波恩大学哲学系博士学位。1936年1月，44岁的王光祈因积劳成疾，病逝于波恩。波恩大学教授施密特博士评价他：“有沉静、勤劳、忠实的美德，加以学识丰富，因此贡献极大……他充分具有音乐家的素养，而且有牢不可拔的自信力——一位十足的四千年文化的代表者。”①

二

王光祈以中文写作并在国内发表出版的论文近20篇、专著16种②，以西文写作并在国外发表或出版的论文、专著共18

① 廖辅叔：《记王光祈先生》，《音乐研究》，1980(3)。

② 陈聆群：《中国音乐简史》，高等教育出版社，2006年，第256页。

种。[1] 领域涉及中国古代音乐史研究、西方音乐史论评、西方音乐生活评介、中西音乐比较研究、中西音乐交流研究、音乐声学、音乐心理学、音乐教育等。

王光祈是中国、乃至亚洲研究比较音乐学的第一人，此学科即使在当时的西欧，也尚处于萌芽状态。他的《东西乐制之研究》(1924)、《东方民族之音乐》(1925)、《中西音乐之异同》(1930)都是运用比较音乐学方法进行研究的成果。同时，比较方法也成为一种自觉意识，贯穿于他的其他音乐研究。在《东方民族之音乐》中，他开创性地提出"中国、希腊、波剌阿拉伯三大乐系"(按：波剌阿拉伯即波斯阿拉伯)，而三大乐系的分类以调式音阶组织为标准："中国乐系"——五音调，以中国为中心，辐射至西藏、蒙古、日本、高丽、爪哇等地；"希腊乐系"——七音调，涵盖欧洲各国，以至北美；"波斯阿拉伯乐系"——四分之三音，以波斯阿拉伯发源，流入印度、缅甸、泰国、土耳其等。其著述通俗易懂，至今仍深受关注。

王光祈是用西方研究方法对中国古代音乐进行系统整理研究的第一人。这方面的论著有：《论中国的音律体系》(1925)、《中国音乐短史》(1927)、《中国乐制发微》(1927)、《论中国记谱法》(1928)、《译谱之研究》(1929)、《中国诗词曲之轻重律》(1929)、《翻译琴谱之研究》(1929)、《中国音乐史》(1931)、《中国音律之进化》(1933)、《论中国古典歌剧》(1934)、《中国的道白戏剧与音乐戏剧》(1935)等。在《中国音乐史》中，他以进化观点阐述古代乐律、乐谱、乐器、乐队、舞乐、戏曲、器乐，尤其对各时期乐律进行非常详备的研究。中国历代律学著述甚为丰富，他从

---

① 王勇：《王光祈留德生涯与西文著述研究——一位新文化斗士走上音乐学之路的"足迹"考析》，上海音乐学院博士学位论文，2006年，第68页。

浩繁庞杂的古籍中选择可信文献、精读文献、周密计算分析、赋予实验和测音，并间之个人心得，将其与西方同类律制进行比较，理出中国律学发展线索，清晰呈现了历代乐律演化的概貌。

与许多同时代的学者相比，他的研究更关注“当时社会环境情形”，而将音乐现象置于广阔的时代背景中进行考察，将各种学科知识融会贯通，他说：“凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形，哲学美术思潮，社会经济组织等等。”①他不仅将这种观念用于西方音乐考察，也用于中国音乐研究以及中西方音乐比较研究等各个方面。基于此，他的许多言论至今仍熠熠生辉。如，他提出：“吾国之‘舞’与西洋近代舞乐根本不同之点，即西洋为‘美术的舞’，中国为‘伦理的舞’是也。”“伦理的舞”之提出，实是对中国古代雅乐性质的点睛式概括。如《音乐与时代精神》一文，从中国、西方音乐两方面着眼，探讨政治宗教、伦理学说、哲学思潮、美术思潮给音乐发展带来的影响，其中就指出，二十世纪西方无调性音乐的产生与此时政治的无政府主义有关。如在《中国音乐史》中，他探讨中国乐律思想的发展：“最初原是宫为土、商为金等等‘阴阳思想’；其后一变而为宫为信、商为义种种‘伦理观念’；最后更一变而为宫为‘颤动数’若干，商为‘颤动数’若干一类‘物理见解’。”

王光祈全面、系统地将西方音乐理论介绍到中国。这方面的著述有：《德国人之音乐生活》(1923)、《欧洲音乐进化论》(1923)、《西洋音乐与诗歌》(1924)、《德国国民学校与唱歌》(1924)、《西洋音乐与戏剧》(1924)、《西洋乐器提要》(1924)、《介绍瓦庚来(按：今译瓦格纳)的〈歌唱名家〉剧本》(1924)、《西洋制

① 廖辅叔：《重印王光祈〈中国音乐史〉赘言》，冯文慈、俞玉滋选注：《王光祈音乐论著选集(中册)》，人民音乐出版社，1993年，第3页。

谱学提要》(1925)、《各国国歌评述》(1925)、《德国音乐教育》(1927)、《德国成人教育》(1929)、《德国民众剧院》(1930)、《西洋音乐史纲要》(1930)、《西洋名曲解说》(1931)、《西洋话剧指南》(1932)等。他并不局限于仅仅介绍西方音乐,而是结合当下中国音乐现状,对西方音乐进行评价。王光祈富于学术激情、惯于深刻思考、诚挚希望音乐救国、长期担任著名报刊主笔,因此,他的这些评介文字闪烁着灵动的思想火花、读来铿锵有力,令人有淋漓尽致之感。

三

《论中国古典歌剧》是王光祈于1934年6月在波恩撰写的德文博士论文。原文为*Die chinesische Klassische Oper*,因有"oper"一词,遂被翻译为"歌剧",内容则有关中国戏曲。由金经言先生译为中文。此文以欧洲读者为阅读对象,以中国史料为依据,是中国近代第一篇采用西方研究方法和体例从音乐形态的角度对戏曲进行系统研究的文章。文章探讨中国戏曲的发展概貌、题材、曲词关系、乐律、调式、乐谱、乐队、音乐风格、角色体制、音乐审美等。从作品实例、文章附录来看,其研究案例较多昆剧作品。

文章分为"绪论"、"古典戏曲的发展及其特点"两大部分。

"绪论"中,王光祈将中国戏曲的发展分为三个阶段,即"先古典戏曲"、"古典戏曲"、"现代戏曲"。他对十九世纪以来欧洲已有的有关中国戏曲报导作了简要回顾,重点介绍在欧洲得到广泛承认的两部中国戏曲著作,分别评点了它们的价值所在。"绪论"罗列了用于研究的中文文献,"先古典"、"古典"时期大部

分是古文献，20 世纪的文献有王国维《宋元戏曲史》、吴梅《顾曲麈谈》。谈到研究所用曲谱，王光祈指出曲谱太少，并对曲谱出版太少的原因进行分析。“绪论”还谈到了研究中的困难，指出：由于大部分戏曲作者人名不详，因此无法考察各本戏的产生年代；现有的曲谱不是五线谱而是工尺谱，因此不能轻易分析旋律线；很多流传至今的戏曲剧本不完整，因此难以了解全部内容。

“古典戏曲的发展及其特点”共十二章。

第一章“中国戏曲的发展”，阐述戏曲从散乐→杂剧、南戏→昆剧→京剧的发展历程。例举了早期散乐《代面》，并将散乐与杂剧的差别进行分析。文中指出戏曲的特点是“声韵音乐”，汉字语言分为“平、上、去、入”四声，而曲调就建立在唱词四声声韵的基础上，他认为“作曲者只因为中国歌曲由于其各自的声调就足以表现出一种旋律线的形式，所以作曲者只需将歌词的自然韵律写进乐谱里就行了”。但同时他又指出：“各种旋律形式（Melodienfiguren）之间的联系、节奏的安排和旋律的装饰则是作曲者的任务。”他对于剧作者、作曲者在戏曲创作中的任务作了阐述，对南曲、北曲音乐风格的差别作了描述。

第二章“题材”，王光祈将人类音乐功能的发展分为三个阶段：最初是符咒，其次是伦理阶段，再次是美学反应。他认为中国戏曲乃至中国音乐并不用于娱乐，而是用于教化，属于第二阶段。

第三章至第八章，论述戏曲的音乐形态问题。第三章“曲词”中讲到了曲牌体，并对如何区分各曲牌作了细致讲述，提到了戏曲创作中的常用手法“偷声”，即“在固定的曲牌中自由添入几个字”。第四章“乐律”介绍中国几种生律方法：三分损益法、古琴纯律、京房律准、朱载堉平均律，并按照欧洲人易于理解的

方式进行表述。第五章“调和移调”阐述戏曲调式有十五宫调，一折戏只用一个调式，伴奏用的笛子各依不同调式而制作。第六章“乐谱”阐述戏曲乐谱为工尺谱，并用五线谱解释板眼记号。第七章“音乐”阐述戏曲音乐类型有三种，南方用五声音阶、北方用七声音阶。第八章介绍昆剧所用乐队，分别对每门乐器作扼要介绍。

第九章至第十一章，阐述戏曲的舞台布景、脸谱类型、角色体制。介绍孔子的音乐审美标准“善”与“美”。再次提到杂剧的词曲关系“唱词差不多是一个字配一个音”，而旋律完全要服从发音的清晰性，因此只能借助节奏变化来表达唱词的含义。

第十二章“几个例子”，对南戏《琵琶记》、杂剧《一捧雪》、昆剧《风筝误》、《长生殿》进行分析。他用《琵琶记》为案例来说明表演结构和程式，如“剧情……驰骋自由地叙述”。“剧作者总是力图不让主角在每一出戏中都出场或演唱，以此减轻他们的负担。”“剧作者非常喜好在一部严肃的戏中安排进几个滑稽人物。”“每一部戏的开始都有一段引子”，“每出戏都由（说或唱的）独白、对白、干念、散板和演唱组成。”并说明音乐结构：“一出戏中的几个唱段常常按照同一曲牌创作。”他用《一捧雪》音乐片段来说明杂剧音乐材料与词曲关系，即“音阶是七声音阶，差不多是一字配一音”。他用《风筝误》音乐片段来说明戏曲如何用旋律塑造人物和剧情。并对《长生殿》艺术性给予了高度评价。

文章的附录例举了三十部戏曲作品的剧情，其中包括杂剧、南戏、昆剧三个剧种的作品。

四

《论中国古典歌剧》是采用西方音乐研究方法对中国戏曲进

行研究的开山之作，涉及戏曲的各个方面，尤其对戏曲音乐构成的具体分析，涉及戏曲乐律、乐谱、音阶、调式、乐队、音乐结构、音乐风格、语言音调对音乐曲调的影响等，为现代人理解戏曲音乐材料构成指明了方向。在二十世纪早期的中国戏曲研究文论中，如王国维《宋元戏曲史》[1]虽是中国戏剧史学科的开创之作，但文章只是文献的整理和研究，并不涉及戏曲音乐形态的具体问题；吴梅《顾曲麈谈》与《中国戏曲概论》[2]，虽整理了曲牌调式，但无涉于音阶、律制、乐队等。此文不仅弥补了当时戏曲音乐形态研究的不足，更对现、当代音乐工作者研究中国传统音乐提供了范式，而时间证明，它的确已是一种研究范式，自此文之后，有不少音乐著作从这些方面，对中国民歌、说唱音乐和戏曲音乐进行探讨，直至当今，这种范式的研究专著仍很常见。

此文写作以西方读者为阅读对象。为了方便他们的阅读和理解，他用西方文化术语和音乐术语来解释中国戏曲、音乐和文化，这种写作方式贯穿全文。最显著表现在：文中谱例有些来自工尺谱、有些是他本人根据录音记写，并均用五线谱记录；对戏曲作品采用西方古典音乐作品的编号方式。另外，如：在“中国戏曲的发展”一章中，他用“中世纪”这一西方史学词汇概称中国隋唐时期；在“乐律”一章中，他均采用西方人易于理解的弦长比例关系来说明三分损益法、古琴纯律和京房律准；在“乐谱”一章中，他采用五线谱节奏来解释戏曲板眼；在“音乐”一章中，他用“属音功能”、“下属音功能”、“下三和弦”来解释五声音阶的音级关系。正是在这种写作惯性之下，在谈到音高问题时，他说：“如果听中国的唱片，那不应受这些不纯之音的干扰，而应看做是在

① 上海：商务印书馆，1915年。
② 上海：大东书局，1926年。

听一架音律不准的钢琴的演奏。"这是他帮助西方人理解中国音乐提供的途径,而不应武断他有"欧洲中心论"价值观倾向。

文中的一些细节阐述在今天看来仍然是新鲜而饶有趣味的。如,他阐述戏曲舞台:"中国的露天舞台由木料建造,高约两米,呈四方形,三面朝观众,后面是一堵墙,开两扇门,一左一右。乐队的位置处在舞台的两门之间的墙前。演员从右门(从舞台的角度)上场。从左门下场……在一个豪绅府第演出古典戏曲《桃花扇》时,舞台建造费和行头费(按当时的币值计算)耗资达16万两银子,即40万帝国马克。"如,他谈到戏曲剧场票务:"祭神时节的公开演出由商贾出资,入场是免票的,而今天看戏则必须自己买票。每个剧场约有五百座位。"如,他谈到演员的商业酬劳:"戏院老板支付给各角色的薪金,主角得绝大部分,配角分得剩余部分。"这种对表演场合、表演过程、表演者经济状况的具体描述,已可见到音乐人类学"行为"研究的端倪,实际也是王光祈关注音乐的整体性文化研究、关注"当时社会环境情形"的具体体现。

五

《论中国古典歌剧》将中国戏曲分为三大发展时期,即"先古典戏曲"(1250—1530)、"古典戏曲"(1530—1860)、"现代戏曲"(1860—当今)。按这种划分,中国戏曲在南宋末期才出现,而南宋末直至明代中叶的杂剧和南戏均属"先古典戏曲",明代中叶直至鸦片战争时期的戏曲,以昆剧为主要剧种,为"古典戏曲"时期。作者认为京剧的形成是在鸦片战争以后,"1840年对中国而言,是一段黑暗岁月的开始……中国人民及其领袖在这长期

的动乱不安之中，对古典戏曲那种纤细柔弱的风格和精雕细琢的剧词再也不能感到真正的满意了……所以，又产生了两种新的风格形式，即所谓的二黄和梆子。这两种形式至今统治着中国舞台”。关于戏曲的产生时期、戏曲发展历史的阶段性划分以及京剧的形成时期，王光祈的看法与其同时期部分学者、或与今人的普遍看法，则存有一定分歧。

关于戏曲的起源问题，王国维在 1909 年撰写的《戏曲考原》中，已从汉代乐府、角抵戏、唐代歌舞戏等方面，考察中国戏曲的渊源，在 1913 年完稿的《宋元戏曲史》中，认为元杂剧方始为“我中国之真戏曲”。王光祈对王国维的结论有所继承和发展，他说：“到了 13 世纪中叶才出现了真正的戏曲”，其理由即此时的戏曲仅有直接道白、用口语写成、有固定的套数，这三个理由，与王国维所说元杂剧“每剧皆用四折”、“由叙事体变为代言体”①两大理由可谓殊途同归。然而，任半塘《唐戏弄》，指出王氏研究中存有“无剧本便无戏剧”的成见，认为“剧本不传，不等于无剧本；无剧本，不等于无戏剧”，从而对唐戏赖以盛行的社会环境和文化条件进行综合考察，提出古代戏曲在唐代就已有较大发展，并认为唐代戏剧在社会生活中的广泛程度：“不止汉魏至隋所不及，即自赵宋以后迄于今日，亦杳乎不能追。”②

王光祈写作此文时，正值京剧如火如荼上演的上世纪 30 年代，因此，他将耳闻目睹的京剧称为“现代戏曲”，将明清昆剧称为“古典戏曲”，将宋元直至明代早期的杂剧、南戏称为“先古典戏曲”，有其时代性和当下性。然而，元代杂剧在表演体制、音乐结构、剧本创作等各方面，均已成熟，而将元明杂剧、南戏以“先

① 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998 年，第 63 页。

② 任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社，1984 年，第 13 页。

古典戏曲”称谓之，似有南戏杂剧逊色于昆剧之嫌。戏曲在宋元代成熟之前经历了漫长的酝酿形成过程，宋元直至明清的几大剧种：杂剧、南戏、昆剧均为曲牌体音乐，而后的乱弹、皮黄、京剧均为板腔体音乐，在 21 世纪的今天，若将汉魏隋唐以来的散乐称为“先古典戏曲”，将宋元杂剧与南戏称为“前古典戏曲”，而昆剧发展时期称为“后古典戏曲”，或许更为恰当。

关于京剧的形成，今人普遍看法是：“1790 年，清乾隆帝八十生辰之时，当时著名的四大徽班把皮黄腔带到北京，又长期留在北京，从此皮黄腔就开始形成京剧”①，而王光祈在文中提出的京剧形成在鸦片战争之后，与前者的说法相差半个世纪，此问题，也有待进一步探讨。

关于此文，不少人误认为它的研究对象就是昆剧，究其原因，大约在于：文章的标题是《论中国古典歌剧》，文中又将戏曲分为“先古典”、“古典”、“现代”三部分，因此，读者被标题误导，而以为文章的研究对象就是第二阶段“古典戏曲”。这固然是王光祈在写作过程中对研究对象没有作明确界定的疏漏，也是读者没有仔细深读文章的结果。但显然，文章探讨的，并不仅仅只是昆剧，实际还包括宋元明的杂剧、南戏。

今人的研究总是立足于前人的研究基础之上，我们不能因今天的学术进步就否认前人的贡献。王光祈《论中国古典歌剧》撰述距今已有 75 年，几代学人的积累已使音乐学学科取得莫大成就，回首这篇近代音乐学学科诞生之初的成果，它的首创性和示范性价值不可否认。王光祈在波恩的音乐学导师席德迈尔如是说：“他掌握了西欧、特别是德国方面研究音乐的方法与途径，

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981 年，第 983 页。

由此设法与他祖国的音乐与戏剧的艺术相接近。这居然给他做到了,他已是一位受有严格教育的音乐学家。"波恩大学东方学院院长卡勒教授如是说:"他努力介绍西方音乐的精华到中国去,并且应用西洋的方法去整理那至今还未有人碰过的材料。在这一方面,他可以算是第一个前驱者。"[①]这些评价都是非常中肯的。

曾美月
同济大学音乐系副教授、音乐学博士
2009年11月28日

① 毕兴、韩立文:《王光祈生平大事及主要著述年表(三)》,《音乐探索》,1985(4)。



目　录

前　言

本文系作者于留欧期间所作。因本文以欧洲读者为对象，故有些在欧洲无人知晓的事情就解释得十分详尽。尽管本文以我多年悉心研究的中国史料作为依据，但就方法而言，还是受到了欧洲的影响。这一点要感谢教授席德迈尔（Schiedermair）和霍恩博斯特尔（Hornbostel）两位先生。汉学部分由教授施密特（Schmitt）先生作了详细的审核，为此特致谢意。此外，还应该衷心感谢内夫（Neef）博士，他为我的论文作了德语文字上的润色；还有菲尔曼（Füllmann）先生，他为我把文内的谱例与所涉及的“高亭公司”的唱片作了认真仔细的比较对照。

王光祈

1934 年 4 月 12 日于波恩

1934 年 6 月 6 日答辩

主试：教授路德维希·席德迈尔博士

副试：教授埃里希·施密特博士

本论文在日内瓦《东西文化》（*Orient et Occident*）杂志上的正式发表已经科学、艺术和国民教育部部长先生批准。



绪论

欧文文献

中国戏曲[1]的发展可分为三个阶段。第一阶段:先古典戏曲,约始于公元1250年,止于1530年。遗憾的是我们只掌握了这一阶段的部分剧本,而乐曲则根本没有。第二阶段:古典戏曲[2],约始于1530年,止于1860年。现存有这一阶段的大量剧本和曲谱。目前,这些剧目已不在舞台上演出,只是偶然由一些业余爱好者演出。第三阶段:现代戏曲,约始于1860年,直至现今。目前,这一部分戏曲仍然占据着中国舞台。

19世纪的欧洲文献中有关中国戏曲的报道寥寥无几。如巴赞的《中国戏剧》(*Le théâtre chinois* von Bazin, 1838);巴赞的《元朝的百年》(*Le siècle des Youen* von Bazin, 1854);程基东(音译)的《中国戏剧》(*Le théâtre chinois* von Tcheng Kitong,

---

① 此处作者仍用"Oper"一词,但所论纯属中国戏曲,故译为"戏曲",而将标题之"Oper"一字,保留译为"歌剧"。——译注。以下注释,除有标明外,均为原注。

② "古典"一词只与"现代"一词相对而言,并非为风格的名称。

1886);戈特沙尔的《中国人的剧场和戏曲》(*Das Théâter und Drama der Chinesen* von Gottschall, 1887);斯坦顿的《中国戏曲》(*The Chinese drama* von Stanton,1889);雅各布雷夫的《中国戏剧》(*Théâtre chinois* von Jacobleff, 1922)。直到1926年,才由法国人苏利埃·德·莫朗(Konsul George Soulie de Morant)出版了《中国现代戏剧和音乐》(*Théâtre et Musique modernes en Chine*),于1930年由英国邮局职员阿尔林顿(L. C. Arlington)出版了《中国戏曲》(*The Chinese Drama*)两书。但是,这两部巨著,仍然只限于现代戏曲。所以,依据我多年从事研究的中文资料来撰写一篇关于古典戏曲的论文看来是十分必要的。因为先古典戏曲的音乐不曾流传下来,所以,出于这一原因,本文只能介绍中国戏曲的整个发展概貌。

以前,中国人把Drama一词仅仅理解为戏曲①的一种形式,即有演唱,有音乐的一种戏剧。纯粹的"话剧"从未有过。在欧洲的汉学家中没有音乐家,在欧洲音乐家中又没有汉学家。这一现实为欧洲人研究中国戏曲增添了不少困难。尽管如此,上述两部著作仍然得到广泛的承认。为使读者能够在该两部书中迅速找出本文未加研讨之处,我在此将两书的内容作一简介。

1.《中国现代戏剧和音乐》,苏里埃·德·莫朗若(1926年巴黎版,195页,17幅插图;科隆大学戏剧学研究所藏,Th 27 Nr. 50)。

该书目录如下:

---

① 相对词义和戏剧情节而言,中国古典戏曲音乐更注重戏曲剧本的自然语调。除此之外,欧洲"歌剧"(Oper)这一名词适用于中国戏曲。因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似,它也试图把唱段、吟诵、道白和乐队伴奏统一在固定的有机体之中。

最使我们感兴趣的是书中的谱例。除了前奏、间奏和引子(作者称之为“主导动机”),我们还看到选自三本现代戏曲的四个谱例。另外,以加亚尔(A. Gailhard)配上和声的七首钢琴曲作为该书的结束,看来是多余的。关于这一点,教授霍恩博斯特尔先生也曾同我谈起过,认为应该删去。

2.《中国戏曲》,L. C. 阿尔林顿著(1930 年上海版,177 页,155 幅整页彩色插图;科隆大学戏剧学研究所藏,Th 27 Nr. 24)。

目录:

第七章 中国的演员，男角与女角，舞台名称
第八章 舞台行话
第九章 戏装
第十章 各种帽子
第十一章 髯口
第十二章 剧装的靴与鞋
第十三章 勾脸
第十四章 乐器
第十五章 三十本中国戏曲的剧情简介
附录： 关公——战神的传奇
参考书目

该书未引用谱例。但是详细论述了舞台实践，关于行头和脸谱等的115幅彩色插图尤具价值。三十部现代戏曲的内容介绍适为本文所列三十部古典戏曲内容介绍的补充。①

中文文献

下列参考书目除了第3号、第4号、第5号、第6号、第7号、第19号外，皆系专业戏曲文献。本文限于篇幅，凡所参考之欧文文献或中文文献，只列出其编码和卷数或页数。

先古典时期：

3.《乐府杂录》，段安节（855年左右）著，一部关于各种音乐问题的杂录。

4.《旧唐书》，刘昫（897－946年）监修。一部官方的唐史

① 楚克尔（Zucker）的《中国戏剧》（1925年伦敦版）是一本关于中国戏曲的简明著作，因我未使用该书资料，故在此没有专门提到。

(唐朝 618—907 年)。其中第 28～31 章论述了音乐(波恩汉学院 SC l9)。

5.《中原音韵》,周德清著,写于 1324 年。论述了演唱艺术中的语音问题。

6.《录鬼簿》,钟嗣成著,写于 1330 年。一部有关各种问题的笔记。

7.《辍耕录》,陶宗仪著,约写于 1368 年。一本有关各种问题的笔记。

8.《太和正音谱》,朱权著,约写于 1400 年。论述了先古典戏曲。

9.《元曲选》,臧懋循编,1615 年刊印。一百本元杂剧(元朝 1277 年至 1368 年),即先古典戏曲的汇编。1918 年出版了一种 48 册的影印本(柏林国立图书馆 NS 727)。

10.《元人杂剧选》,也是一本先古典戏曲汇编。编辑者不详。约于 1620 年出版。

11.《古名家杂剧》,陈与效编,约于 1620 年刊印。同样也是一部先古典戏曲汇编。

12.《宋元戏曲史》,王国维著,1915 年出版。论述了宋、元两朝(960 年至 1368 年)的戏曲史,是一部奠基性的著作。当然,这只是从文学角度出发,而并未顾及音乐。

古典戏曲:

13.《南九宫谱》,沈璟著,约写于 16 世纪末。论述了南方的古典戏曲。

14.《南曲范》,纽少雅编于 17 世纪(?)。选自古典戏曲的典范作品。

15.《啸余谱》,程明善著,约写于 1625 年。论述了北方的古

典戏曲。

16.《顾曲杂言》，沈德符著，写于17世纪(?)。关于戏曲的杂录。

17.《度曲须知》，沈宠绥著，约写于1640年。该书的书名意思为“凡是演唱必须懂得的东西”。论述了当时演唱的实践。1922年上海出版了一种四册的影印本。

18.《北词广正谱》，李玉著，写于17世纪。一部论述北曲的著作。

19.《静志居诗话》，朱彝尊(1629－1709)著。有关各种文学问题的杂录(波恩汉学院)。

20.《钦定曲谱》，康熙皇帝主编。1715年刊印，南北戏曲代表作品汇编。

21.《南词定律》，吕士雄著，写于18世纪初。有曲谱的南曲代表作品选集。

22.《九宫大成南北词宫谱》，庄亲王主编，1746年刊印。一部论述南北戏曲的著作(有曲谱)。

23.《醉怡情》，18世纪刊印(?)。古典戏曲剧本汇编。

24.《缀白裘》钱沛思编。1781年刊印。古典戏曲剧本汇编，共48卷(柏林国立图书馆 NS 381)。

25.《纳书楹曲谱》，叶广明编，1792年刊印。有唱词的古典戏曲曲谱汇编，共20册(波恩国立图书馆 NS 721 波恩汉学院)。

26.《吟香堂曲谱》，冯某编，18世纪刊印(?)。有唱词的古典戏曲曲谱汇编。

27.《顾曲麈谈》，吴梅著，写于1916年，关于古典戏曲的杂录。

28.《集成曲谱》，王季烈编，1923年刊印，32卷。有唱词和

道白的古典戏曲曲谱汇编。

现代戏曲:

29.《京调工尺谱》,概志生编,1914 年刊印,有唱词的现代戏曲曲谱汇编,共 5 册。

30.《梨园佳话》,王梦生著,写于 1915 年,关于现代戏曲的杂录。

31.《戏考》,1916—1918 年中华图书馆编,共 21 卷,现代戏曲剧本集。

32.《鞠部丛谈》,周剑云著,写于 1918 年,关于现代戏曲的文集(波恩汉学院 Sh 133)。

33.《古今戏剧大观》,1912 年中外书局编,现代戏曲内容介绍,共 6 册(波恩汉学院 Sh 110)。

曲 谱

在很早以前就有人刊印戏曲的剧本。所以,早在 1615 年即已出现了先古典戏曲的总集(第 9 号),而曲谱汇编(第 25 号)直至 1792 年才有出版。虽然 18 世纪初叶的第 21 号著作已经收录了戏曲曲谱,但其中毕竟只有代表性作品,而且仅仅摘引了其中的片段。这么晚才出版戏曲音乐,我认为有两个原因:第一,古典戏曲以剧本为主体,而音乐则居于次要地位;第二,演员必须熟记曲谱,即由老师口授而学得。其实演员一定会将曲谱记录下来,不过只是把它们秘密保存起来而已。

到了 18 世纪末叶,曲谱的上述流传办法已趋瓦解。为了保护这些曲谱,出版戏曲音乐总集就十分必要了。

此处采用"总集"一词也许是夸大其词。因为 1792 年的版

本只包括了五本完整的戏曲（参见附录[一]第 13 号、第 14 号、第 15 号、第 16 号和第 28 号），而其余的戏曲只以其中最出名的某几出来代表。其原因为，古典戏曲太长。每一本戏差不多有五十出，每一出约需 15 分钟，即演一本戏需要 12 个小时。所以，只有在重大的节日才完整地演一本戏，而在一般情况下，只演一本戏中最出名的几出。此外，人们甚至很乐意在一天内先后演出几本戏中最著名的几出。其次，印刷费用的昂贵也是原因之一。因为在当时，中国人只用木版，尚无今天的活字印刷。

1923 年又出版了一套又新又好的、有道白的古典戏曲汇编（见第 28 号，1792 年的版本没有道白）。

眼前产生了这么一个问题，即曲谱的可靠程度如何。也许，演员唱的和纸上写的根本是风马牛不相及。出于这一缘故，比较音乐学家喜欢利用唱片，这一点为人所共知。虽然高亭公司出版了几百张关于中国戏曲的唱片，其中也有十几张关于古典戏曲的唱片，但此举仅为出口贸易，而在德国并无出售。幸亏霍恩博斯特尔教授先生出版的《东方音乐》（*Musik des Orients*，第五号，它在德国公开发行）中尚有一张关于古典戏曲的唱片，我曾将该唱片与 1792 年和 1923 年的两个版本作了比较（参见第十二章，谱例 1），各音程大体一致，只是在节奏上稍有出入。例如，1792 年版本上的一些四分音符在唱片上有时就变成了加符点的四分音符。总的说来，唱片与 1923 年出版的书比较，有 90％是一致的，而 1923 年的与 1792 年的版本比较，又有 90％是一致的。因此，这些曲谱相当可信。

困　难

目前，中国对戏曲的研究，甚至对中国音乐史的研究还处在

开始阶段。大部分古典戏曲的曲作者人名不详。所以也就无法考订各本戏的产生年代，甚至连那些开创古典戏曲的作曲家们也没有一本准确的传记，只能在某个作家的杂录中零星地读到关于他们的片言只语。但是，在一些地方志或家谱中去查找著名音乐家的传记，也许不无可能。因为在中国，每座大城市和每一个名门望族都有自己的志书。其中，各该城市或家族的所有名人都有其传记。这种志书每隔 30 年都要重修一次，而且常常是没有中断地延续数世纪之久。但是，为了找到这些音乐家的家族，就得查阅浩瀚的资料，而这一规模巨大的工作还有待于开始。

此外，曲谱尚未译成现代的五线谱。从中国的曲谱中我们是看不出旋律线的（参见第六章），如同我们看德国古记谱法①，也不能轻易分析出它的旋律。我们还必须为全部古典戏曲做一番这种翻译工作。

最后，要介绍全部古典戏曲的内容，也很难成为可能。除了几本最著名的戏外，古典戏曲的剧本多半是不完整的（参见第 24 号）。这和曲谱的情况完全相同，人们只刊印各本戏中最出名的几出。但是仅从少数几出戏中总是难以了解它的全部内容的。因此，必须更多地考虑剧作者所据为蓝本的文献（历史、小说等），从而才能构思出每本戏的内容。只有 1615 年出版的先古典戏曲剧本汇编（参见第 9 号）是个例外，它包括了有精美插图的一百本完整的戏曲（有唱词和道白）。

所以，本文虽然会有不少纰漏和缺陷，但毕竟是穷年累月苦心研究的成果。

---

① 古记谱法（Tabulaturen）为 14 世纪至 18 世纪流行的一种器乐曲记谱法。——译注



古典戏曲的发展及其特点



第一章

中国戏曲的发展

中国戏剧同希腊戏剧一样均从巫祝与祭祀中发展而来。中国最早的文献(公元前4世纪的《国语》)对此已有记载。但在舞台上演出有音乐的中国戏剧则以《代面》为伊始。按9世纪的音乐史学家段安节的记载(第3号),该剧的内容如下:一位来自北方的王子,长得美丽温柔,犹如一位令人喜爱的少女。这使得要与他战斗的敌人也丝毫不怕他,因此,他戴上一具令人惊骇的面具而获得胜利。段安节的同代人将这一题材写成散乐,其中有歌有舞,还有表演。以后,产生了大量类似的作品,如《踏谣娘》(见第4号第29卷)等,它们统治了整个中世纪的中国舞台。

到了13世纪中叶才出现了真正的戏曲。以前的散乐与新产生的戏曲之间的不同之处在于:第一,在散乐中,直接和间接的道白混在一起,而新戏曲只有戏剧性的形式,即其中仅有直接的道白;第二,散乐用文言写成,而戏曲则以口语写成;第三,旧散乐在篇幅和结构方面没有固定的形式,而新戏曲则有了固定的"套数"。每本戏有四折,每一折包括多种曲调,而这些曲调必须为同一宫调。在各曲调之间插入道白,一折戏的全部曲调只

能由一名主角演唱，而其他角色只能道白。

按照学者钟嗣成的记载(第6号)，1330年时，尚存先古典戏曲458本；据王子朱权的看法(第8号)，1400年前后还保存有535本。而我们现在却只有其中的一部分剧本(见第9号及其他号，总共约120本)，并且已无曲谱了。①

尽管中国戏曲在元朝(1277年至1368年)，即在蒙古人执政时有了比较固定的形式，但是否受到外来的影响，目前却再也无法准确地考订了。

在这类戏曲(北曲)于中国北方发展的同时，在南方产生了另一种戏曲(南曲)。后者不再限制在四大折内，而且扩展到短小的几十出，另外，在它的同一出戏内，允许出现不同的宫调。不同的角色也各有自己的独唱或者合唱声部。因此，结构变得比较自由了。

由于音乐家魏良辅(约1530年)的努力，南曲才在音乐方面取得了基本的古典特性。魏良辅用一种独特的风格为当时由诗人梁伯龙写的剧本《浣纱记》谱了曲，并为约于1350年前后产生的《琵琶记》旧剧本谱了曲。这种风格即所谓"昆曲"，也就是"昆山戏曲"的风格。诗人梁伯龙就住在昆山城内(见第17号第1卷第2页，第19号和27号第1卷第81页)。

以后，这种古典戏曲统治中国舞台达三百年之久(约从1530年至1860年)。

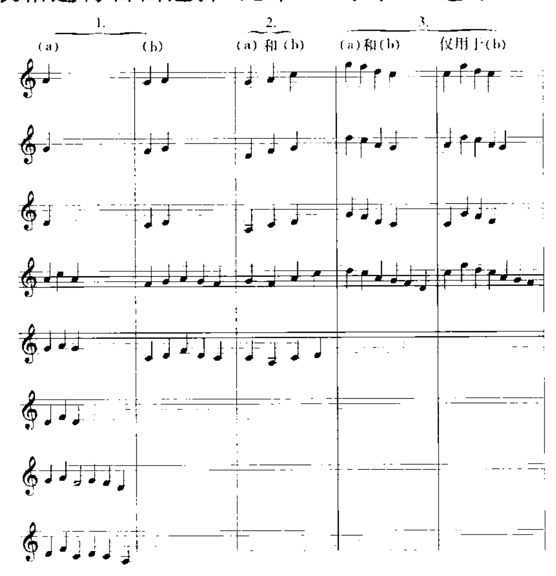
这种古典戏曲的特点是"声韵音乐"，即把音乐建立在唱词的声韵之上。在中国语言中，人们根据各个字的声音，或确切些讲是根据每个字的声调，把不同的字分成四类，第一，平声：这一声一直在同一高度，且需稍微长一点，有点像长音。第二，上声：像包含

① 私人可能仍有一些手稿收藏，但我不甚了解。

了几个音的上升音程。第三，去声：像包含了几个音的下降音程；第四，入声：也是一个像第一声的平声，但要短些，像短音。因为中国歌曲由于其单个字的声调就足以表现出一种旋律线的形式，所以作曲者只需将歌词的自然韵律写进乐谱里就行了。

因为第四声非常短，而且在演唱时常常转入他声，所以在专门为唱而作的歌中就只有三声了（在南曲中有四声，如遇到第四声为较长的音，那么就转为第一声；而在北曲中，一直就把第四声融合在其他三声中，因为北方语言根本就没有第四声）。但是，这三声中的每一声还都要细分为二，即阴和阳。阴韵(a)的音要高于阳韵(b)的音。人们在作曲时习惯将这种不同之处用一个大二度音加以标明。用阴和阳作标记，大概源出自女声高于男声这一点。

作曲者各按有关乐曲的速度和节奏来组织旋律，而他采用三声中的哪一声，那就存在着各种不同的可能性。所以，作曲家可根据下列表格进行自由选择（见第 28 号第 17 卷第 17～18 页）。



此外，各种旋律形式（Melodienfiguren）之间的联系、节奏的安排和旋律的装饰则是作曲者的任务。还有，他对于各种宫调，对于按照传统习惯形成的各种曲牌应该选用何种旋律也都必须熟悉（参见第三和第五章）。总的说来，作曲者在节奏方面要比在音程的选择方面有更多的自由。

还要说明一点，剧作者在戏曲音乐中占有极重要的地位。音程和宫调都由剧作者决定。剧作者必须对曲词指定相应的宫调。目的在于特征性地表达唱词的内容。因为在中国，本来就存在着一种程式——不同的宫调代表不同的性格，在中国，音乐以及绘画都是诗人的副业。这种多才多艺的剧作家虽然没有掌握按照欧洲人理解的那样足够的音乐功夫，但是他们对旋律的表达有着灵敏的感觉。由于中国观众十分尊重剧作者，因此就要求作曲者必须精确地重现唱词的旋律。另外，还要求演员尽可能地做到字正腔圆。我们知道，在语言中，从声学角度看，只有元音才具有音乐的声音，而辅音只是一种噪声。不幸的是中国语言中辅音非常多。"高亭公司"灌制的中国唱片表明：由于演员在演唱时过分清楚地吐字，不知产生了多少干扰和损害。

如上所述，古典风格是从南曲中发展而来的。继之，北曲的音乐也按南曲的古典风格加以改造，但它仍保留了两个传统的特点：第一，运用七声音阶（c、d、e、f、f①、a、b、c）；第二，差不多是一字配一音，而南曲则运用五声音阶（c、d、f②、g、a、c），并且常常是一个字配好几个音。因此，北曲的特点比较富于戏剧性和热烈奔放。相反，南曲则更富于抒情性和流丽委婉。以后，人们在一本古典戏曲中同时运用这两种风格形式。即某些部分用北方

① 此处的f显然系印刷之误，应为g。——译注

② 此处的f显然系印刷之误，应为e。——译注

风格,某些部分用南方风格,这完全视戏剧情节的要求而定(参见第七章)。

1840年对中国而言,是一段黑暗岁月的开始。英国人用枪炮和鸦片闯入了中国。随后发生了太平天国起义(1849—1866)。中国人民及其领袖在这长期的动乱不安之中,对古典戏曲那种纤细柔弱的风格和精雕细琢的剧词再也不能感到真正的满意了。他们宁可选择音乐上充满着激情、剧本是通俗易懂的戏曲。这也许是受到了中国文学运动的影响。当时,文学运动正朝着日益简单明了的方向发展。所以,又产生了两种新的风格形式,即所谓的二黄和梆子。这两种形式至今统治着中国舞台。

二黄产生于中原,梆子产生于华北。古典戏曲的音乐和曲词均出自著名的作曲家和剧作家的手笔,而现代戏曲的音乐和剧本则出自一些技艺精湛的演员之手。除此之外,古典戏曲由笛子伴奏,而现代戏曲则由弦乐器(胡琴)伴奏。这时,一本戏的主要部分是音乐,而不再是唱词了。而且,现代戏曲的音乐要比古典戏曲的音乐更为流畅,更为悦耳动听。由于现代戏曲通俗易懂,由于它有弦乐器的伴奏,特别由于其引人入胜的音乐,所以它完全把古典戏曲排挤掉了。这一点是可以理解的。

自中国革命(1911年)以来,全国各地的“音乐复兴运动”引人注目。自然,它也扩及至古典戏曲的领域。公众对此怀有莫大的兴趣。就我观看过的演出而言,所有场次总是满座。可是,由于连年不断的内战而大大阻碍了这一复兴运动的进程。

第二章

题　材

古典戏曲的题材几乎无所不包。历史的、民间的、传奇的、抒情的作品，悲剧、喜剧和一般剧都有，题材均取自历史、小说和传说。为使题材适于舞台风格，剧作者多半要对它们加以改编，但是，几乎没有一件题材是由剧作者凭空杜撰的。从总的情况看，剧作者非常乐意歌颂人物的伟大的、忠烈的事迹，譬如子女的孝顺、夫妇的贞节、为祖国的壮烈牺牲和为朋友的仗义献身，等等。

中国戏曲，甚至中国音乐，几乎都单纯地被置于伦理道德的范围之中。如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们在各原始民族中仍能找到的这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示的那样；最后，音乐作为美学的一种反应，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处于第二阶段，即伦理阶段。在中国，戏曲并不服

务于享受这一目的，而被看做是一种教化的手段。甚至舞蹈艺术的重点也置于伦理的象征意义之中，例如，招手表示孝心，脚的某一特殊位置象征着忠诚，等等。中华民族之所以与其他古老文明的民族（像巴比伦人、埃及人）不同，至今能够延续不绝，也许就是这种伦理基础所产生的结果。

第三章

曲　词

在两百年(约 13 至 15 世纪)之久的历程中,中国的诗人作曲家创造了大约一千种称之为曲牌的形式(见第 20 号)。但在戏曲中经常使用的大约只有其中的五百种。晚期的剧作家(大约从 16 世纪起)多半利用现成的曲牌,或者,把甲曲牌或者乙曲牌的某些部分拼凑起来,从而创造出一种新的曲牌。

曲牌各按其产生的地区分为南方曲牌和北方曲牌分类。各个曲牌的不同之处在于(见第 28 号第 17 卷):

1)每一句的字数;

2)句数;

3)每一句的字的不同声调;

4)韵脚的位置;

5)重拍的位置,即在 4/4 拍的小节中,第一拍和第三拍落在一句的特定音节上;

6)唱词的特定字句配合特定的旋律运用;

7)特定的宫调(参照第五章);

8)特定的速度。

人们通常在一出戏之内运用几种不同的曲牌,这几种曲牌有时得到多次的重复,而且各按其速度被排列成为,慢一渐快一快。

剧作家可以根据个人的喜好而在固定的曲牌中自由添入几个字。但在南曲中不许超过三个字,而且不许落在重拍上。北曲没有这种限制,即添加的字数不限,还允许落在重拍上。

本文第十二章中的谱例 I,由两个不同的曲牌组成,其中第一个重复了四遍。因此这一出戏共有五个唱段。在各个唱段之间,有时也在一段的各节之间(如谱例 Ia 所示)插入了道白。丑角用土白,而其他演员则用韵白。

第四章

乐　律

我们在论述古典戏曲音乐以前，必须先探讨一下乐律、宫调和乐谱。

中国的乐律不是统一的，至少有四种乐律同时被使用。

笛子上的五度相生律和四度相生律：按吕不韦（公元前 3 世纪）的《吕氏春秋》记载，中国的十二种调笛都被定在 2∶3 或 3∶4 的比例。按照笛子的物理学上的校正法原理，其五度或四度稍低于纯五度或纯四度（参见 O. D. 奇沃尔松所著《声学》（*Die Lehre von Schall* von O. D. Chwolson，1919 年不伦瑞克版，第 86 页）。所以，八度音（按五度循环）也相应地稍微低于纯八度音。

弦上的纯五度律和纯四度律：一种形同斋琴、张七根弦的乐器——琴，是一件非常古老的中国弦乐器。它有十三个徽，其比例也被定为 2∶3 或 3∶4。由此产生了同于毕达哥拉斯的纯五度律或纯四度律（参见本文作者的《翻译琴谱之研究》，1931 年上海版）。

此外，中国音乐学者京房在公元前40年左右创造了一种测音器具，称为准。该仪器有三米多长，张十三根弦，中间一弦按2∶3和3∶4的比例划分音阶(参见范晔于公元430年左右所著的《后汉书》第十一册和R.威廉出版的《中国音乐》(*Chinesische Musik* von R. Wilhelm，1927年美茵河畔法兰克福版)一书中本文作者的文章)。

笛子的十二平均律：1595年，即早于欧洲的韦克迈斯特[1](1691年)一百年，中国的朱载堉提出了十二平均律，并尝试着用于笛子(参见朱载堉著《乐律全书》，1595年)。其数学上和物理学上的公式已为比利时声学家马戎(Mahillon)通过试验所证实(参见1890年布鲁塞尔皇家音乐学院年鉴，第188～193页)。

中性三度：于中世纪时，阿拉伯的乐器传到了中国。阿拉伯的中性三度，即在大三度和小三度之间的三度也被引进到中国乐器中(参见比较音乐学合订本中A.埃利斯《论各民族的音阶》第一卷第22页和第56页)。

尽管中国的乐律是如此不统一，但是与爪哇的五等程律和暹罗的七等程律，以及与欧洲的乐律相比，它仍然最早产生。

出于这一原因，我把中国的乐谱直接译成了欧洲的五线谱(尽管中国的绝对音高不一定等于欧洲的同一音高)。本文研究的题目为古典戏曲的发展，而非精确地去考定各个音的绝对音高。而比较音乐学家是乐于做这件事的[2]。如果听中国的唱片，那不应受这些不纯之音的干扰，而应看做是在听一架音律不准的钢琴的演奏。

---

① 韦克迈斯特(Andreas Werckmeister，1645－1706)系德国管风琴师、作曲家、声学家、作家。——译注

② 一定会有些无法避免的小小差别。

第五章

调和移调

五声音阶有 5 个调式，七声音阶有 7 个调式，各按小三度（五声音阶）或者半音（七声音阶）所处的位置而定。每个调式能移 12 次。所以，五声音阶有 60 调，七声音阶有 84 调。宋朝（960－1276）时，仅保存了 84 宫调的 19 宫调性（参见 13 世纪张炎的《词源》）。

戏曲中使用 15 宫调，也就是 4 个调加上它们的移调（1－6，7－11，12－14，15）。

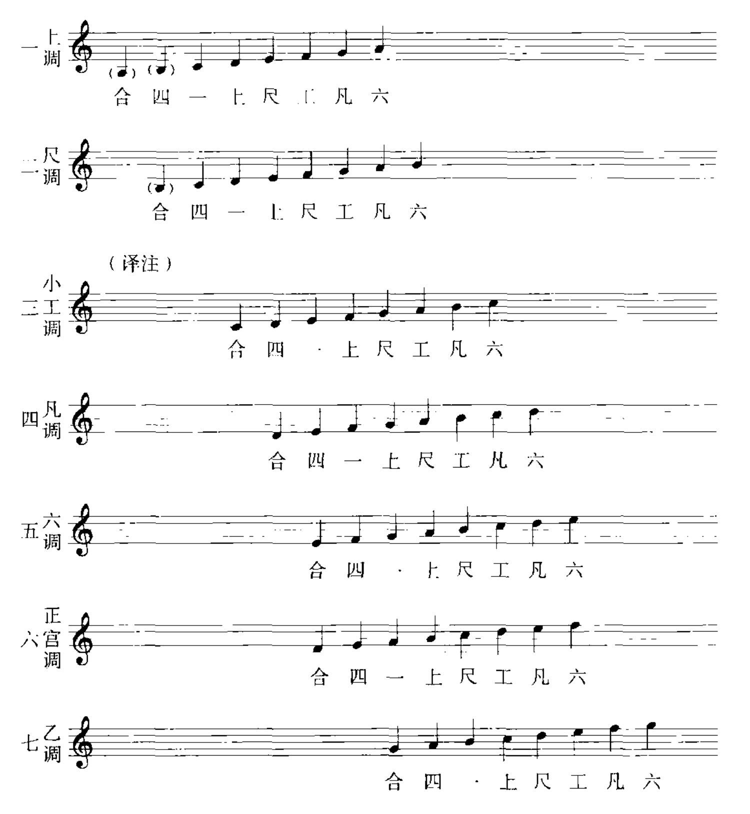


每一曲牌有一定的宫调(参见第三章)。先古典戏曲的每一折中只允许使用一种宫调,为了演奏各种不同的宫调,人们可能制作了各种不同的笛子。谱写先古典戏曲一定曾经用了八度内

的十二个音名：c，#c，d，ᵇe，e，f，#f，g，ᵇa，a，ᵇb，b。

但是谱写古典戏曲只能用八度内的七个音名：c，d，e，f，g，a，b。并只使用一支也同样以c，d，e，f，g，a，b定调的六孔笛。

下述谱例第三号是笛子的标准音阶。但是还可以上行（四、五、六、七，每次高一个音）或下行（二、一，每次低一个音）附设其他六个音阶。与乐谱的半音e—f和b—c不能统一的笛子上的音程，一直用按半孔指法和叉口指法等加以校正。人们称其为七调。



（译注）作者以C调作基本调；但民间一般以D调作基本调。

人们保留了15种历史宫调的名称，并将其分配在七种新调中，形式见下。新调代替了旧调并被用于任何一出戏中。

一、1。

二、1，2，3，5，7，9，12，13。

三、1，2，3，5，7，9，10，12，13，14。

四、4，6，10，11，15。

五、6，10，11，15。

六、8。

七、8。

但这与旧有的历史宫调①不再有关系了。戏曲旋律到底拥有何种调式和宫调，仅从曲谱上是看不出来的。为了确定这些，必须自己分析所涉及的音乐（参见第七章）。

① 历史宫调系指戏曲中习惯使用的19宫调、15宫调等，而新调系指民间以曲笛小工调为基准的七调。——译注

第六章

乐 谱

中国乐谱由汉字组成。戏曲中出现下列音名（工尺字）：



上 尺 工 凡 合 四 一 上 尺 工 凡 六 五 乙 仕 伬 仜 仉 伕

演员总以假声演唱。女角由男人扮演，演唱的音区在中音和高音之间。因为笛子的最低音为C，所以，笛子为 f—b 音的伴奏总要高一个八度。只有非常用力才能在笛子上吹出 c^2—c^3 的各个音。

除了工尺字，还有板眼（拍子记号）。因为中国乐谱中没有小节线，故一拍之内必须使用各种不同的拍子记号。其组成如下图。

戏曲中最常用的是 4/4 拍，其次为 2/4 拍和一拍。没有奇数拍子。①

① 原文如此。——译注

	a	b	c	d	e
1	◀	└	−	×	|×
2	◥	L			
3	0	△			
4	▼	L			

4/4 拍时，用四种拍子记号，1a，2a，3a，4a；2/4 拍时用 1a，3a；一拍时用 1a。拍子记号 b、c、d 和 e 的使用则与唱词的填入有关（参见我的《论中国记谱法》，见《汉学》杂志，1928 年美茵河畔法兰克福出版）。

音值以下述方式处理：

一种拍子记号记一个音 =

一种拍子记号记两个音 =

一种拍子记号记四个音 =

两种拍子记号记一个音 =

三种拍子记号记一个音 =

如果一种拍子记号有三个音，那么或是 或是 或是 。各按填入的唱词而定。

此外，还有一些记颤音等其他音的装饰音记号。

下面翻译几段谱子，作为举例：



下述中国原谱系摘引自1923年出版的《琵琶记》，它与本文第十二章中的谱例1a相符。

第七章

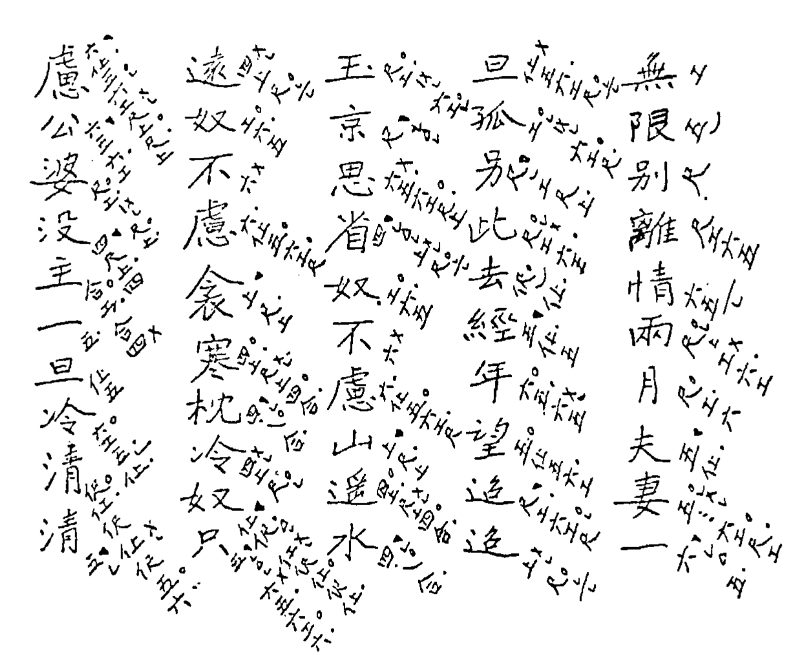
音　乐

在古典戏曲中有三类音乐:第一类有固定的音程和节拍(慢板用 4/4 拍,流水板用 2/4 拍,快板用一拍);第二类有固定的音程,但无固定的节拍,是宣叙式的,称“散板”。这一类大多用于每一出戏的开始和结尾。此外,这种散板也用于一个曲调的开始几拍上,有时也用于一曲调的中间和结尾处。第三类有固定的节拍,但无固定的音程(称干念)。这多半用于丑角和净角出场时(参见第十章)。

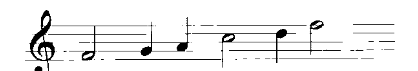
在本文第十二章的四个谱例中,例 1 和例 4 的音阶系五声音阶:



d 音为主音和结束音。此处,其 4 度音 g 音起主要作用:它具有西方记谱法中下属音的功能。



例 3 的音阶同样也是五声音阶：



f 音为主音和结束音，其 5 度音 c 音具有西方记谱法中的属音位置。

例 2 的音阶系七声音阶(北方音阶，而上述之五声音阶则为南方音阶。参见第一章)。即：



a 音为主音和结束音；a 音与 c 音、e 音组成小三和弦，这同西方的完全一样。

作曲家虽然知道用节奏、速度、宫调和旋律结构等方法来表现旋律的悲哀的、欢乐的、滑稽的情绪特性，但这些特性与其说是某位作曲者独有的风格，不如说是所有作曲者所共有。如果一种艺术尚未独具一格，那么，其艺术家的名字通常也不能得到流传。这种情况在欧洲、在中国都是相同的。在中国，五种艺术（诗歌、音乐、绘画、雕塑、建筑）之中，诗歌和绘画地位最高，而音乐只占末位。所以，对中世纪的一首不知名的诗歌或者一幅绘画，可以从其风格上推测而得知其作者，而在音乐方面，这种情况就根本不存在了。

第八章

乐　队

乐队有下述乐器：

(1)笛子：古典戏曲中的主要乐器，这在上面已经提到。笛有六孔，分别定为 c^1、d^1、e^1、f^1、g^1、a^1、b^1(参见第 2 号插图 141)。

(2)笙：由十七根竹管组成，竹管上配有起决定作用的簧片。这些簧片曾为欧洲风琴的样板。其中有四管不发音，余十三根分别定为：a^1、b^1、c^2、d^2、e^2、e^2、$\sharp f^2$、g^2、g^2、a^2、b^2、$\sharp c^3$、d^3。能奏出多声部。通常的吹奏是在五度或八度内(参见第 2 号插图 134)。

(3)唢呐：有八个孔，分别定为 f、g^1、a^1、b^1、c^2、d^2、e^2、f^2、g[①](参见第 2 号插图 142)。

(4)琵琶：张四根弦，分别定为 c^1、f^1、g^1、c^2(参见第 2 号插图 135)。

(5)小锣：通常在旋律结束处击奏(参见第 2 号插图 149)。

---

① 原文为 g，似应为 g^2，可能为印刷之误。——译注

(6)大锣:在战斗场面击奏(参见第2号插图147)。

(7)板:有三块木片组成,其中两块相互牢固地结扎在一起,另一块用绳子很松地与其系在一起(参见第2号插图153)。

(8)小鼓:仅一面蒙皮,因鼓皮蒙得相当紧,击奏时听起来像击板声。小鼓与板共同指示出节奏,它们由一人演奏,演奏者起指挥的作用(参见第2号插图152)。

(9)大鼓:用于战斗场面(参见第2号插图151)。

乐队所配备的管、弦乐器可以是两套的,或是数套的,在本文所提及的"高亭公司"唱片中,只出现(1)、(4)、(5)、(7)、(8)几种乐器。

第九章

舞台、行头和脸谱

遗憾的是根本没有一篇有关古典戏曲的舞台、行头和脸谱的记载被保留下来。但想来它们一定与现代戏曲中所使用的非常类似。因此，我在此将来源于古典戏曲的现代戏曲中的舞台、行头和脸谱作为古典戏曲的例子加以叙述。

中国的露天舞台由木料建造，高约两米，呈四方形，三面朝观众，后面是一堵墙，开二扇门，一左一右。乐队的位置处在舞台的两门之间的墙前。演员从右门（从舞台的角度）上场。从左门下场。没有幕布（见第 1 号），也没有布景，只有桌、椅。必要时也有桥、亭阁、云、树，等等。其余道具仅为象征性的，例如，若演员在骑马，他仅执一鞭；如果关门，他只用手做一个关门的动作，好像把门关上了。此处不需要真正的马和门，而观众也就明白了。宫廷和商贾大户的舞台建造得非常豪华。在一个豪绅府第演出古典戏曲《桃花扇》（参见附录 27 号）时，舞台建造费和行头费（按当时的币值计算）耗资达十六万两银子，即 40 万帝国马

克(见第 30 号第 128 页)。

以前(在农村直至 19 世纪末叶),祭神时节的公开演出由商贾出资,入场是免票的,而今天看戏则必须自己买票。每个剧场约有五百座位。

所用的行头很多,都经精工刺绣,纹饰华美(参见第 2 号中约六十张色彩鲜艳的彩色行头照片)。

有一部分角色须化妆,脸谱是用色彩直接画在角色脸上的,并有象征性的含义。勇敢豪爽的人物多半用黑白二色画成像虎的面貌(见第 2 号插图 114)。忠诚良将用红色画,以示其满腔热血(见第 2 号插图 75)。相反,奸诈人物用灰白色,以示其冷酷的心肠(见第 2 号插图 118)。丑角的鼻子上有一白粉块(见第 2 号插图 192,跪着的老人)。其余角色通常没有脸谱,例如老生(戴白须或黑须)、小生、老旦、小旦都不用脸谱。当然,女角一向由男人扮演,都是浓妆厚脂,被化妆得像现代中国妇女,也有画了脸谱的角色和丑角扮演的旦角。

第十章

演员及其动作

古典戏曲的角色分为四类：

1. 不画脸谱的男角，称生角；

2. 不画脸谱的女角，称旦角；

3. 画脸谱的男角和女角，称净角；

4. 滑稽角色（男角和女角），称丑角。

每类还可以细分，如第一类可以分老生和小生。第二类可分为老旦和小旦。古典戏曲中共有十五种角色。主要角色通常是不画脸谱的生角和旦角。

演员或为职业演员，或为业余爱好者。职业演员必须通过严格的训练。他们不仅必须学习演唱技巧，而且还必须学习语言发音。尽管目前已不再经常上演古典戏曲，但现代戏曲的演员也还要完成古典戏曲课程，因为它的训练和方法是极佳的。

戏曲学校由名戏班或大商人创办，或设在皇宫内。

戏院老板支付给各角色的薪金，主角得绝大部分，配角分得

剩余部分。

古典戏曲的演员总以某一种动作来说明唱词的内容。这与现今的中国歌剧和欧洲歌剧演员不同,后者常常习惯于原地不动地站着唱或者坐着唱。我曾于18年前在北京看过古典戏曲的演出,其中尚有职业演员登台。现在,只有业余演员极偶然地演出一本古典戏曲了。

第十一章

中国音乐美学

在中国古代，伦理观念代替了音乐美学。众所周知，孔夫子（公元前551—前479年）把他的整个学说都建立在礼和乐之上。按他的观点，要用礼和乐代替法律和宗权来治理民众。因为每个人都有良知，只要良知受到培育，那么每个人就都能自己管理自己了。如果一个人只是在国家的或者神的刑罚前面才产生畏惧的话，那就为时已晚了。礼应该处理好人们的外部关系。用的不是国家的权力，而是个人的良知，即用自己管理自己的能力，相反，乐应该平衡人的内心生活，不是通过对神的敬畏，而是通过倾听乐声来得到内心的平衡。所以，乐是内心平静的施予者。

舜帝（公元前2255—前2205年）的音乐被孔夫子称为"尽美矣，又尽善也"。这种音乐有如此的作用，以致孔夫子听后三月而不知肉味（见《论语》第七篇）。与此相反，周武王（公元前1122—前1115年）的音乐只是"尽美矣，未尽善也"。因为其中战争的

成分多于和平的成分。孔夫子所偏好"善"的音乐观，给后世的中国音乐产生了极大的影响。

一首"善"的乐曲一定能使人平静，而不是刺激人们的神经。出于这一观点，繁音促节的音乐遭到排斥，因为这种音乐使人不得平静。人们就是抱着这一观点去创作庙堂歌曲、歌曲和器乐曲（例如琴曲）的。

复调极少使用（通常用八度、五度、四度，很少用二度）。速度都极慢。旋律进行也相当平稳，常常是围绕着主音来回游移，类似西方的变格音①。

中国在唐朝时（618 — 907），建立了一个多民族的、幅员辽阔的国家。当时，各种与中国的伦理观念相矛盾的外来音乐成分，即中亚的音乐成分传入到中国的音乐生活之中。当时还成立了各种外来音乐的乐队，人们按其渊源称呼它们，以区别纯中国乐队。

元朝（1277 — 1368 年）时，产生了先古典戏曲，一种新的风格又出现在中国的音乐生活之中。按照古籍记载，先古典戏曲音乐是十分活泼的，遗憾的是它们未能被保存下来。另外，它们的唱词差不多也是一个字配一个音。

接下来就产生了这样的问题：音乐应该解释唱词的含义呢，还是考虑唱词的语音？许多有诗意标题的，从而能够表现"标题音乐"特性的古老器乐作品（如琵琶曲、琴曲和笛曲）都向我们证明了中国音乐能够表达一定的形象内容。在戏曲方面，情况就有点不同了。人们想清楚地听出唱词，那自然只有牺牲音乐上对紧张情绪的描写，才会成为可能。众所周知，因为中国音乐几

---

① 变格音（Plagalen Tone）系欧洲中世纪音乐名词，源出自希腊音乐。——译注

乎是完全没有和声和力度变化的，而留给戏曲作曲家的只有旋律和节奏。但是戏曲的旋律结构完全要着眼于唱词发音的清晰性，因此，作曲家为了表达唱词的含义，只有采用节奏变化（必要时还有速度变化）这唯一的方法了。这就是古典戏曲的实际情况。

中国戏曲和欧洲歌剧之间的本质区别就在于：后者在音乐上拥有多种表达方法。另外，关于唱词的发音，也仅需顾及词的重音就行了。

第十二章

几个例子

(一)历史剧《琵琶记》

剧本系剧作家高明(14世纪中叶)所作。音乐则由古典戏曲的创始人魏良辅于1530年前后所作(剧情介绍见附录1)

最初的脚本有四十出。1923年的版本包括了三十一出。但在1793年的版本中只有带曲谱的、经常上演的二十四出①,即:

1.称庆　2.规奴　3.逼试　4.分别　5.训女　6.登程
7.梳妆　8.饥荒　9.愁配　10.陈情　11.关粮　12.吃饭
13.吃糠　14.赏荷　15.思乡　16.剪发　17.赏秋　18.描容

① 以下24出目录系引自《纳书楹曲谱》,其中第九、第十一出引自补遗卷一,余均引自正集卷一。——译注

19.盘夫 20.谏父 21.廊会 22.书馆 23.扫松 24. 别文

这部戏的剧情不像先古典戏曲(分四折)或欧洲歌剧那样戏剧性地按照“展开—突变、高潮—结局”这种模式编排的。而是驰骋自由地叙述。为了不使观众感到疲劳,在每次演出时,完全有理由只选演其中的几出。

剧作者总是力图不让主角在每一出戏中都出场或演唱,以此减轻他们的负担。《长生殿》(附录 26)一戏可谓这方面的最佳范例。该戏共五十出,而每一出戏的主角总是不同于上一出的主角。

此外,剧作者非常喜好在一部严肃的戏中安排进几个滑稽人物。这些角色常常在一件严肃的、富有戏剧性的事件以后,紧接着做些轻松的、引人发笑的表演,以使观众活跃一下。这种丑角常常说上好长一段今天很难听懂的土白。但是,有时,他们也是演唱的角色。

每一部戏的开始都有一段引子,即一首有关该戏剧情的诗,由一名演唱者表演。

每出戏都由(说或唱的)独白、对白、干念、散板和演唱组成(参见第七章)。

主角通常在第一出戏中首先用散板唱出他的个性或者愿望。接着自报家门(例如“小生蔡邕,表字伯喈,沉酣六籍,贯穿百家,自礼乐名物以及诗赋词章,皆能穷其妙……”),以此向观众作简略的自我介绍。从这一点即能清楚地看出,中国的戏曲还未能完全摆脱散乐的影响(戏曲脱胎于散乐)。

戏曲的重点在于演唱和道白。演唱表达了剧中人物的情感和思想。与此不同,道白则使戏剧性的情节发展明朗化。而演唱是不能将这种发展清清楚楚地展示出来的。或者,道白起一

种联结两段唱词的作用。没有道白,观众就几乎无法理解戏曲内容的关系,没有演唱,戏曲就变得毫无生气。

散板(通常用于每一出戏的开始和结尾)和干念(通常由丑角吟唱)只起次要作用。

下述谱例系摘引自《分别》(南浦)中的第二段。在该出戏中蔡邕离开了家乡,话别了妻子。谱例 1 是对唱形式,其中的第一行谱引自 1792 年的版本,中间一行引自 1923 年的版本,第三行为高亭公司唱片的录音听写(唱片上有一段说明:高亭唱片公司特请杨习贤先生演唱《分别》一出中的一段[1])。中文原词及其拼音附于谱下。[2]

该段脚本如下:

蔡妻白:官人,此去蟾宫须稳步,休教别恋忘归。公婆年老怎支持?一朝波浪起,鸳侣两分离。

蔡邕白:娘子,堂上双亲严命紧,不容分剖推辞,如今暂别守孤帏,晨昏行孝道,全仗你扶持。

蔡妻唱(谱例 a_1):咳,"无限别离情!两月夫妻,一旦孤零。此去经年,望迢迢玉京思省"。蔡邕白:莫非虑著卑人此去山遥水远?蔡妻唱(a_2):"奴不虑山遥水远。"蔡邕白:莫非虑著衾寒枕冷?蔡妻唱(a_3):"奴不虑衾寒枕冷。"蔡邕白:虑著什么?蔡妻唱(a_4):"奴只虑公婆没主,一旦冷清清。"

---

① 最近,笔者从中国艺术研究院图书馆找出一张高亭公司 1926 年出品的唱片,唱片上文字标写的演唱者为"杨习贤",但唱片上录有杨荫浏先生自报的这样一句话:"高亭公司特请杨荫浏先生唱南套"。——2006 年 12 月译者附注。

② 译文将拼音部分删法。——译注

蔡邕唱(谱例 b):“我何曾想着那功名,欲尽子情,难拒亲命。年老爹娘,望伊家看承。毕竟你休怨着朝云暮雨,暂替我冬温夏清。思量起,如何教我割舍得眼睁睁!”

蔡妻唱(谱例 c):“你儒衣才换青,快着归鞭早办回程。那十里红楼休恋着娉婷。叮咛:不念我芙蓉帐冷,也思亲桑榆暮景!频嘱咐,知他记否?空自语惺惺!”

蔡邕唱(谱例 d_1):“你宽心须待等,我肯恋花柳,甘为萍梗?只怕万里关山,那更音信难凭,须听我没奈何分情破爱,谁下得亏心短行?”

蔡邕与蔡妻同唱(谱例 d_2):“从今去,相思两处,一样泪盈盈!”

蔡妻白:官人,此去得官不得官,须早寄音书回来。

蔡邕白:娘子,我音书是要寄的。

蔡邕唱(谱例 e_1):“只怕万里关山万里愁!”

蔡妻唱(e_2):“一般心事,一般忧。”

蔡邕唱(e_3):“桑榆暮景应难保。”

蔡邕与蔡妻同唱(e_4):“客馆风光怎久留。”

蔡邕唱(e_5):“他那里慢凝眸!”(其时蔡邕上路)

蔡邕白:娘子,请回罢!

蔡妻白:官人慢行。

蔡邕与蔡妻同叹道:吓,啊呀。

蔡妻唱(e_6):“正是马行十步九回头!归家只恐伤亲意,搁泪汪汪不敢留!”

前四段唱词(a—d)用同一曲牌(字数和句子结构几乎相同,韵脚位置也相同),而最末一段散板则用了另一曲牌。

谱例 1





望 迢 迢 玉
京 思 省。
(a2)
奴 不虑 山 遥 水
(a3)
远， 奴 不 虑 衾 寒


(a4)
枕 冷。 奴 只
虑 公 婆
没 主, 一旦 冷 清 清。
蔡邕(b)
1792
何 曾 想 着 那 功
名, 欲 尽 子 情, 难


拒 亲 命。年 老
爹 娘，望 伊 家 看
承。毕 竟
你 休 怨着 朝 云 暮
雨，暂 替我 冬 温
夏 清。思 量
起，如 何
教 我 割舍 得眼 睁 睁！
蔡妻（c）
1792
儒 衣 才 换 青，快


着 归 鞭，早 办
回 程。十 里
红 楼，休 恋 着 娉
婷。叮 咛：
不 念我 芙 蓉 帐
冷，也 思亲 桑 榆
暮 景！频 嘱
咐，知 他
记 否？空自 语 惺 惺！


蔡邕(d1)
1792
宽 心 须待 等,我肯恋 花柳, 甘 为
萍 梗?只怕万 里 关 山, 那更 音 信 难
凭, 须 听 没 奈 何 分 情 破 爱,
蔡邕和蔡妻(d2)
谁 下 得 亏 心 短 行? 从 今
去, 相 思 两 处,一样泪 盈 盈!
蔡邕(e1)
散板
1923
蔡妻(e2)
只怕万里 关山万里 愁!一般心事 一般 忧。
蔡邕(e3)
蔡邕和蔡妻(e4)
桑 榆 暮 景 应 难 保, 客 馆 风 光 怎 久
蔡妻(e5)
蔡妻(e6)
留。他 那 里, 慢 凝 眸, 正 是 马 行 十 步 九





所涉及的音乐几乎谈不上有独特的性格。但还是有一定的典型意义。

在中国语言中，各阶层各自有着不同的语言格调，如妇女腔、学者腔、贫民腔、豪侠腔。因为中国戏曲音乐完全按照唱词的语言创作，所以，经常出现一些符合于各种说话格调的程式。

一出戏中的几个唱段常常按照同一曲牌创作，即句子结构和字数大致相同。所以，这些唱段的基本音乐线条也就十分相像了。可以说，我们有了一种变奏形式。上述谱例 1 就有四个变奏(a，b，c，d)。

在此还必须强调一点，在古典戏曲中不演唱分节歌(按同一个曲调谱写多节歌词)，而是对所有的唱词进行完整的谱曲。如果多段唱词具有相同的段落结构，那么就用变奏的形式为其谱曲。

古典戏曲中完全没有和声，也几乎没有力度变化。虽然中国戏曲演员必须强调某些重音，并使旋律线稍有上升与下降，但这远不能与欧洲音乐中的力度相提并论。

旋律结构与唱词的语音紧密相联。节奏又受到伦理观念(尽可能地慢)的很大限制，乐队是可想而知的简单，并且只用同度音高为演唱伴奏。

尽管有诸种限制，但是作曲家还是经常能恰如其分地描述

戏剧性的场面。例如上述谱例1就能证明，一种崇高的伦理观念（孝心）怎样支配着离别时的悲伤，怎样使人保持夫妻间的忠诚。

（关于上述谱例的调，可参见第七章）

2. 悲剧《一捧雪》

剧本系剧作家李玉（17世纪中叶）所作。因为他是位音乐家，所以乐曲可能由他自己谱写（内容介绍见附录22）。

1923年的版本为十四出，有曲谱（1792年的版本只有一出）。

谱例2摘引自戚继光谒拜雪娘墓的一出戏。总兵戚继光是位民族英雄，他曾在30年前打败了入侵满洲的倭寇①。如此的一位民族英雄敬慕这位英勇的少女，在观众心目中自然造成了强烈的印象。他唱道：

“奠泉台，愁脉脉，
不禁价泪滔滔。
问男儿肯将血泪洒征袍，
也只为凭一点丹心儿千古少！”

“问男儿肯将血泪洒征袍，也只为凭一点”一句是散板，目的是让演员能完全自由地、热情地进行表达。

① 戚继光（1528—1587），明代著名将领，曾在东南沿海一带屡败倭寇。——译注

谱例 2



这是北曲风格，表现有两个特点：音阶是七声音阶；差不多是一字配一音。与此相反，南曲风格（谱例 1）则用五声音阶；常常是一个字配好几个音。北曲更注重戏剧性，而南曲更注重抒情性。

3. 喜剧《风筝误》

剧本系李笠翁（17 世纪）所作，曲作者不详（内容介绍见附录 24）。

1792 年的版本为五出，有曲谱，1923 年的版本有八出。

谱例 3 摘引自新娘坐在灯影下，将脸藏在纨扇后，名为《诧美》的一出戏。书生韩世勋的唱腔多次使用了四度跳进，具有讽刺意味的特色。他唱道：

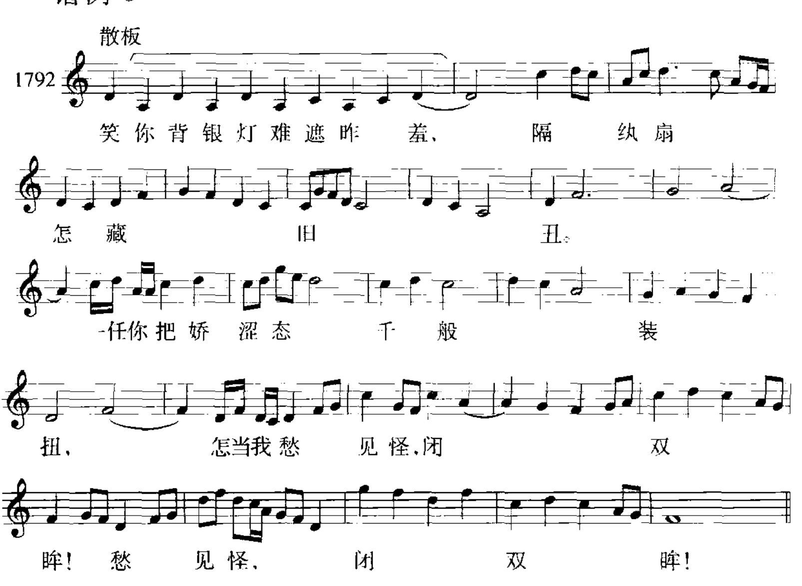
> 笑你背银灯难遮昨羞，
> 隔纨扇怎藏旧丑。
> 一任你把娇涩态千般装扭，

怎当我愁见怪，闭双眸！

愁见怪，闭双眸！

诙谐的腔调在第一小节里通过几次四度跳进就表现出来了。在此，我们清楚地看到，音乐是如何试图从语言的限制中逐渐解放出来，并进行独自的表现。“愁见怪，闭双眸！愁见怪，闭双眸！”这句唱词在最后九小节内完全相同地重复了两遍，但曲调却不是一个。这样，音乐的形成就比以前要自由些了。（关于调的问题参见第七章）。

谱例 3



4. 悲剧《长生殿》

剧本系剧作家洪升(18 世纪初叶)①所作,谱曲者为洪升的同代人徐灵胎(内容介绍见附录 26)。

原本有五十出,1792 年的版本有三十一出,有曲谱,1923 年的版本有二十五出。

谱例 4 摘引自皇帝和贵妃于七月七日私盟,即名为《密誓》的一出戏,是一段对唱:

> 两人合唱(a):“香扇斜靠,携手下阶行,一片明河当殿横。”
>
> 贵妃唱(b):“罗衣陡觉夜凉生!”
>
> 皇帝唱(c):“惟应和你合语低言,海誓山盟。”
>
> 皇帝又唱(d):“长生殿里盟私订。”
>
> 贵妃唱(e):“问今夜有谁折证?”
>
> 皇帝唱(f):“是这银汉桥边,双双牛女星。”

(按中国的神话故事,牛女星一为牛郎,一为织女,每年 7 月 7 日两人相会于银汉桥边)

谱例 4

---

① 洪升生于 1645 年,卒于 1704 年。主要活动期似应划归 17 世纪下半叶。——译注



《长生殿》一戏在唱词上、题材上、音乐上和场景上都达到了古典戏曲的顶峰。

唱词中诗意般的表达显得非常优美。这一点与吴梅村(17世纪)、王渔洋(1634—1711年)等人振兴了17、18世纪之交的中国诗词艺术有关联。《长生殿》的剧作者写该剧花去了十多年的时间,并三易其稿(见第28号第25卷第25页)。上述对唱唱得多么温情脉脉!多么活灵活现,富有戏剧效果!简直不可名状!

从题材上看,这部戏是一部命运受到无情的必然规律制约的、巨大无比的历史悲剧。天宝皇帝从内心是何等地爱上了杨

贵妃，导致了他在长生殿里发誓，要和她永不分离。但是后来，他为了顾及王朝的命运，而必须目睹着贵妃被逼死。

以后，曾有位诗人在下述诗句中尖锐地批评了皇帝：

> 毕竟君王负旧盟，江山情重女儿轻。
> 玉环识尽夫妻味，从此人间不再生。

从音乐上说，旋律的创作非常杰出，这指的是不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容。皇帝一往情深，像某些男人一样，对妻子许下了太多的、但他以后做不到的诺言。音乐完全符合这种深情的特点。与此同时，贵妃唱道："罗衣陡觉夜凉生。"以此表达了女性的敏感。另外，她唱出"问今夜有谁折证"一句，表达了她的疑虑。作曲家准确地谱写了与这种情绪相符的乐曲。

该戏的场景也安排得十分巧妙。举例说，主要角色分散在不同的各出戏中，不至于使他们都感到疲惫不堪。场景的变换做到尽可能的丰富多彩。严肃的一出之后，紧接着活泼的，战斗的一出之后，紧接着抒情的，以使观众的神经在紧张和松弛之间得到变换。我们知道，古典戏曲都是很长的，所以，如果不断地加强剧情的紧张程度，那么，观众是受不了的。

难怪这部戏在当时取得了巨大的成功。

自该戏之后，中国的古典戏曲开始逐渐衰落。最后，终于让位于现代戏曲。

附　录〔一〕

三十本著名古典戏曲剧情介绍

1.《琵琶记》

剧本由14世纪中叶的剧作家高明所作，乐曲由音乐家魏良辅作于1530年前后。如前所述，中国古典戏曲系魏良辅所创始。

剧本以文人蔡邕（公元133－192年）的生平为主题，蔡邕离别了年已八旬的双亲和成婚仅两月的年轻妻子赵五娘，赴京应试。他在京城中了状元，并极受宰相的赏识，以致宰相逼他与其女儿成婚。蔡邕在宰相的压力下，被招为女婿，但他依然念念不忘家乡的年迈父母和第一位妻子。当时，他的家乡适逢饥荒凶年，赵五娘空等着丈夫归来。她没钱买粮来养活自己和公婆。即便有了点稻米，她就让公婆吃饭，自己吃糠。在中国，糠是用来喂牲畜的。

有一天，二老终于发现了此事，也要吃糠，想以此分担儿媳的苦痛。赵五娘意欲劝阻，而婆婆终究还是找了一团糠，并咽了下去，却因此死了。当赵五娘在一位好心的老邻居的帮助下，刚刚安葬了婆婆，公公又死了。她只得硬着头皮，再到邻居家，剪下自己漂亮的头发卖掉，才安葬了公公。此时，她已是孤独一身，便背上琵琶，一路行乞，进京寻找丈夫，她还描了二老的画像，随身携带。沿途靠卖唱孝顺歌糊口。

进京后的某日，赵五娘遇见带着大批侍从穿过大街的丈夫。可是，此时俩人早已互不相识了。在人流的拥挤下，赵五娘把二老的画像丢失了。但她知道，画像让那位显贵的一名侍从捡走了。当她得知这位显贵就是自己丈夫时，决心要见他。赵五娘先见了丈夫的新妻子，但并未说出自己的真姓实名。后来新妻子还是发觉了她是丈夫的第一位妻子，便领她见了他。

蔡邕在屋里看着从街上拣来的画像，想起了自己的父母，他愁肠满腹。此时，他的第一位妻子走了进来，重逢的喜悦确实无可名状！最后，宰相——第二位妻子的父亲——允许蔡邕重返故乡。

该戏的题材是儿媳对公婆的孝心。在中国，这种孝心被视为已婚妇女最崇高的德行。否则，儿媳要与丈夫的祖父辈、父母、叔伯、兄弟共同生活在一个宅院里的这种庞大的家族体系是不能延续几千年之久的。

《吃糠》是最出名、也是最扣人心弦的一出戏。我曾译过它并发表于《汉学》杂志（美茵河畔法兰克福，1928 年）。

蔡妻唱道：

“呕得我肝肠痛，珠泪垂。喉咙尚兀自牢噎住。（糠吓）

你遭砻,被舂杵,筛来簸扬。你吃尽空持,好似奴家身狼狈,千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味,两苦相逢。可知道欲吞不去?”

2.《浣纱记》

乐曲仍由音乐家魏良辅所作。剧本出自于魏良辅的同代人,剧作家梁伯龙之手。其题材同样也源自历史(公元前473年)。

一片诗情画意的田园风光。一位名叫西施的美貌少女在岸边洗纱巾。越王手下的宫廷官员、年轻的大夫范蠡正好散步经过。看到西施,即倾心相慕,两人许下婚约。少女将刚洗的一块纱巾作为他俩永远相亲相爱的信物赠送范蠡。此后不久,越国被吴国占领,而越王作为奴隶被押往吴国。越王手下的宫廷官员计议着要重新夺回国土。为达到这一目的而需要一位美貌的少女,去诱惑吴王,这个任务落到了范蠡的未婚妻身上。

西施等她的未婚夫已有三年之久。他终于来了,但是带着一项特殊使命。起先,西施坚决彻底地拒绝接受这一使命。后来,对祖国的热爱还是使她接受了任务。她学习舞蹈、歌唱以及其他一些女性所能掌握的技艺,随后被送往吴国。吴王如痴似狂地爱上了西施,并因为她的缘故而杀死了他手下最勇敢、最忠诚的相国伍员。吴国国势因此日渐衰败,越国又因此重获自由。最后,吴王只得自杀。范蠡功成后弃官,携带未婚妻西施重又回乡隐居。

下例唱段摘引自西施即将被送往吴国,而与范蠡分别的《别施》一出戏。范蠡要把当初西施送的纱巾还给她,西施哭着

唱道：

"休回首，笑三年尚姻缘迤逗，悔邂逅溪边相许谬。蹉跎到此前言尽付东流。为什么心儿常病疚，相见后更添消瘦？叹飘流，总梦到家山，怕渡溪头。"

最后，范蠡将纱巾一撕为二，各人保存一块以做纪念。

3.《拜月亭》

该剧本系剧作家施惠（14 世纪）所作。作曲者人名不详。按其风格看，该戏为古典戏曲[①]。内容如下：

年轻的书生蒋世隆在战乱中与妹妹瑞莲失散。他一路找一路喊，答应他的是位名字与瑞莲相仿的、叫瑞兰的少女，她是在途中与其母走散的。他俩互相爱慕并一同上路。等少女找到了父亲后，她父亲却把书生轰出了家门。其间，瑞兰之母遇到了书生的妹妹，并将她带了回家。书生的妹妹十分惦念着自己的兄弟，而瑞兰姑娘也眷恋着这位书生。她俩不知道，她们思念的是同一个男子。当有一晚，瑞兰在花园里拜月并道出自已的秘密希冀时，书生的妹妹发现了这一秘密，并对她说，书生是她的哥哥，并答应帮助瑞兰。

4.《白兔记》

剧本看来非常古老。不久以前，日本学者青木（Aoki

① 因为乐曲按照唱词的语音，即按照古典戏曲的原则所作。

Masako)在列宁格勒的一家博物馆里发现了该戏的手稿(没有曲谱)。

该戏应出自13世纪。现存的剧本为后人的改编本,乐曲也属于古典戏曲。

士兵刘智远被招婿进了李家,但遭到内兄们的歧视。当刘智远投奔边防驻军后,其妻备受自己兄弟的虐待欺凌。其间,刘妻生了个男孩。却被舅嫂投入水中,幸被邻人救起,并被送至其父处。十六年后,刘智远当了大将军。一天,刘儿追猎一只白兔,在一口井旁遇到自己的母亲。刘儿对这位饱尝艰辛的老妇深表同情。他回家后,将此事告诉了父亲。为此,父亲给他讲述了前一段家史,并前往老妇处。她确系他的妻子,并被带回了兵营。

5.《杀狗记》

脚本系徐畛(14世纪)所作,曲作者人名不详。据推测,乐曲产生于古典戏曲时期。

孙荣虐待其弟孙华①,并听信知交柳、胡二人(两名恶徒)的主意,将孙华赶出了家门。为此,孙荣妻多次对丈夫加以规劝,但毫无成效。有一次,孙荣喝得大醉,他的那两位知交偷了他的钱财,并将他扔在雪地里。其弟无意之中发觉了他,并将之背回家。孙荣醒后,却再次毒打弟弟。因为他认为,是兄弟偷了他。孙荣妻想了个主意。她杀了一条狗,割了脑袋和尾巴,并将死狗塞入一件衣服,放在门前。晚上,孙荣又一次喝醉了回家,踢着

① 似应将该剧所有提到孙华和孙荣处颠倒一下位置。估计作者记忆有误。但译文没有作出改动。——译注

死狗并沾了满手的血:"这是一具被人谋杀的死尸。"他吓坏了。其妻劝他把柳、胡两位朋友请来,让他们把死尸弄走。但是他的这两位至交对此却不理不睬。最后,还是他的兄弟再次帮助了他。第二天,两位至交来了,并企图敲诈。当他俩没能获得所期待的款项后,便告了他。孙荣及其兄弟遭到拘捕。但在法庭上,孙荣妻澄清了事实。此时此刻,孙荣恍然大悟,自己的兄弟是何等善良!而两位"至交"又是何等凶恶!

6.《荆钗记》

剧本系明亲王朱权(1400 年前后)所作,曲作者人名不详。乐曲属于古典风格。

文人钱流行让女儿玉莲嫁给穷书生王十朋。但是玉莲的继母欲将其嫁给富豪孙汝权作妻。最后,还是书生王十朋与玉莲定了亲,书生送给玉莲一枚荆钗以作聘礼。此后,书生赴京赶考,并中了状元,丞相欲招他为婿,但遭拒绝。富豪孙汝权利用这一机会,捎给玉莲一封假信。伪称,她的丈夫已与丞相之女成婚,并将不再回家。为此,玉莲携带着丈夫给她的聘礼荆钗投了河。但又被钱安抚所救。后来王十朋在拜访钱安抚时,在钱家遇到了他以为已死的妻子。

7.《牧羊记》

剧、曲作者人名均不详。乐曲属于古典风格。

公元前 100 年,中国皇帝派遣一位名叫苏武的使臣去蒙古(即匈奴——译注)签署一项和平条约,因为使臣聪明能干。蒙

古王留下了使臣并委以要职，可是使臣忠于中国，婉言谢绝了任命。为此，蒙王将其遣至荒原牧羊，并注明，要是公羊能挤出了奶。那么，使臣方可回国。使臣在荒原上待了十九年，像鲁宾孙一样地生活。他把中国皇帝授予的使臣符节一直拿在手里，并一直苦苦思念着中国。19 年后，他有机会重新回到了中国，并得到中国皇帝赐封的爵位。

8.《四声猿》

该戏有四折，每折的题材各不相同。好像由四本“单出戏”组成。系剧作家徐渭（1560 年前后）所作，曲作者人名不详。第一折写勇敢大胆的鼓手祢衡的一生。有一次奸臣曹操（公元 200 年前后）让祢衡在节日庆祝时表演，祢衡列举了曹操所犯的各种罪行，因而被杀。

剧中，祢衡和大臣来到阴间，阴间的法官允许曹操再次担任大臣的职务。又让鼓手祢衡再次表演，并痛骂大臣，曹操自觉羞愧万分，重被打入地狱。

9.《绣襦记》

剧本系剧作家薛近兖（16 世纪）所作，曲作者人名不详。

刺史之子郑元和爱上了名妓李亚仙。郑元和花尽了最后一笔钱财后，被名妓的鸨母逐出。他不得不作为歌郎在街头戏子竞赛会上卖唱。在那儿，适被其父截住，并被打得昏死过去。他醒来以后，只得以行乞度日。妓女李亚仙又找到了他，想留他住在身边，可是鸨母不允许。她只得离开了鸨母，与郑元和一起生

活在一间陋室内。她让他读书，而自己则拼命以刺绣挣钱。他着迷似的盯着她那双动人的眼睛，以致无法专心致志来读书时，李亚仙为了激励他，而用针将自己的眼睛刺瞎。

10.《翠屏山》

剧本系剧作家沈璟（16世纪末）所作。因为沈璟也是位音乐家。因此该戏的乐曲可能由他所作。

节度杨雄的妻子很漂亮，但不忠诚于他，与僧人私通。杨雄的挚友石秀，住在杨家，杨妻欲与之调情，但是石秀行为正派，对此加以拒绝。此外，石秀还清楚杨妻与僧人之间的关系，提醒节度注意妻子的举止。节度酒醉后回家，责骂妻子的不忠。杨妻立即明白，是他的朋友对他说了些什么。这时，她伪称石秀曾调戏了她。而杨雄竟信以为真，将石秀赶出家门。但是石秀要证明自己是清白的。一天夜间，僧人又在杨妻处，石秀杀了他并将尸体给节级看。为此，杨雄令其妻同去翠屏山的一座寺庙，于半道上将妻杀死。然后，他与朋友一起逃之夭夭。

下面的唱段表现杨妻如何诳人。她唱道：

> "那石郎偃蹇！对我花言巧语翩翩。不想昨朝将项洗，他背后竟来缠。欲待声张，怕显显得个邻家传遍。等到君来到，又遇醉魂颠。有事关心故相蹉怨。"

11.《义侠记》

剧本系沈璟（16世纪末）所作，也许，乐曲也由他所作。

著名的拳师武松在山上赤手打死了老虎以后，去看望城里的兄长。可是兄长却已经死了。武松悲痛万分，就在他兄长死去的那间屋里过夜。梦中，兄长对他讲，他是让老婆给害死的，她钟情于一位土豪，而将自己的丈夫毒死。武松上告嫂子和土豪是杀他哥哥的凶手，可是土豪用钱贿赂了法官，状子以证据不足被驳回。为此，武松亲手杀死了土豪和嫂子，然后，自首归案。

12.《霸王别姬》

剧本系剧作家沈采（16 世纪）所作，曲作者人名不详。

公元前 202 年，汉王包围了楚王。当时，两王为争夺中国的皇位已作战五年。楚王勇猛异常，而汉王则足智多谋。一天夜间，楚王妻在视察自己被围的军队时。听到敌营中有人唱楚国的家乡歌曲。楚军士兵离家已经五年，一直与他们的君王在异乡奋战。现在他们被敌军围困着，一旦听到家乡的歌曲，自然就产生了无限的乡愁。楚王妻看到一部分兵士已经逃跑了，剩下的也如此惶惶不安。她立即将情况汇报给楚王。楚王明白，大势已去，就对美貌的妻子说："美人，我项羽此行十万之众，何足惧哉！只是行军之际，怎生带得你行走也？罢！我闻汉王乃好色之徒，你可好生服侍他去罢。"为此楚王妻答道："大王说哪里话？自古忠臣不事二君，烈女不更二夫。大王欲图天下大事，岂可以贱妾为累，愿以此身报大王便了。"遂引颈自刎。楚王在又一次遭打击后，也自尽了。汉王当了中国的皇帝，成为汉朝（公元前 206—前 220 年）的创建者。

13.《牡丹亭》

下述四本“传奇”剧本即所谓的《四梦》。第一梦是《牡丹亭》。剧本系剧作家汤显祖(16世纪末)所作,曲作者人名不详。但纽少雅(17世纪?)和叶广明(18世纪)两位作曲家曾多次对乐曲加以改编。

知府之女杜丽娘在园内散步。她颇感孤寂,漂亮的花园对她只是废墟一片。忧郁之情充溢着内心。游园之后,她困倦交加,竟睡着了。因为花神得知,杜丽娘的情窦已开,就遣书生柳梦梅的魂灵到她梦中。两人互相倾慕,并在牡丹亭里接了吻。杜丽娘醒后。仍然眷恋着书生,但不知道他是谁,也不知道他到哪里去了。杜丽娘病了。她父亲和家庭医师对她一无所助。她画了一张自画像,底下签上自己的名字,并让侍女把它埋在花园里,为使自己的美貌得以留传给后世。不久,她死了,被葬在花园里。这时,杜丽娘之父升任为安抚使。而杜丽娘在当时梦中认识的书生柳梦梅也依然苦苦思恋着她,并前来此地,又在杜家花园里租了一间小房。一次,书生在偶然的机会中。得到了那张埋着的画像。啊! 这就是他曾在一次梦中爱过的姑娘。他把画像挂在自己的房间里,并每天对着像默拜。一天夜间,杜丽娘的灵魂又在园内散步,并且听见有人在喊她的名字。她因此透过窗户向房里窥视。啊,这就是她因之而死的男子。以后,她每天夜间都来探望他,并对他说,她的尸首尚未腐烂,她还能复活,杜丽娘因此被掘了出来,当书生中了状元以后,就来拜见这时已升任为宰相的岳父,岳父可不承认这位女婿,并告他是个骗子。在曾经考核过这位书生的皇帝的干涉下,他们才重新言归于好。

下述唱段摘引自杜丽娘在花园内感到孤寂的《游园》一出戏。她唱道：

“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院？朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。”

14.《邯郸梦》

第二梦是《邯郸梦》。剧本亦系汤显祖所作，曲作者人名不详。

神仙吕洞宾接受了果老仙翁的委托，要他在尘寰觅一人到蓬莱仙岛来供扫花之役。为此，吕洞宾来到人间，并在邯郸城里找了一个名叫卢生的男子，这位男子首先要经历世间的一切。吕洞宾给他一只躺垫，并让其在一家客店睡觉，而客店侍者则应为他做一顿午餐。卢生躺上垫子以后，就做起梦来。他来到一座美丽的花园。年轻的花园女主人爱上了他，并让他读书。当他通过贿赂的途径而中了状元后，被皇帝任为某州知州，去凿石开河。该地番民叛乱，皇帝复任卢生为帅，前去平叛。卢生运用离间术，大破番兵。因此被召回京城担任宰相。后来，有人告他叛国，他应被处死。在刑场上，他回忆起自己的年轻时代，觉得还是当个农民对他更为适合。在生命的最后一刻，他才被证明是无罪的。他又重新成为宰相，并较以前更为受宠。他年迈力衰后，服用了过多的药品，因此，他注定要死了。当他咽下最后一口气的时候，他醒了，他还在客店里。这时，只为他而烹饪的午餐尚未就绪，但他已经有了丰富的经历，并对尘世感到厌倦。

就这样，他跟着神仙吕洞宾上了蓬莱仙岛。

15.《南柯梦》

第三梦是《南柯梦》，剧本亦系汤显祖所作，曲作者人名不详。

将帅淳于棼在一座寺内听禅师讲经。有两位来自蚂蚁国的姑娘对他描绘说，她们有一位美貌如画的妹妹。为此，淳于棼想与她们的妹妹见一面。有一天，淳于棼喝醉后，在自己的房间里睡着了。这时，从蚂蚁国来了两名使者，把他当做国王女婿接走了。淳于棼与公主成婚后，任南柯太守。邻国的王子意欲抢夺淳于棼妻，被他打败。淳于棼偕同因受惊扰而致病的妻子回到了京城。因他管理南柯达二十年之久，并治理有方，而升任为宰相。不久，其妻亡故，渐渐地失宠于国王，国王遣其回乡。他醒了，但仍然躺在床上。他因此而猜想，房前的那只又大又老的蚂蚁与蚂蚁国有关，便在房前那株树根旁掘了个洞。他发现了一只很大的蚁窠，里面所能看到的正是他执政了二十年之久的南柯城全貌。突然来了一场暴雨，整个蚁窠没了踪影。淳于棼为此拜请禅师。当淳于棼妻的灵魂出现时，他想随她同去。但是僧人以剑相拦，告诉他："方才所见，皆是你心中幻想所结成，亦与梦境无异。"

16.《紫钗记》

第四梦是《紫钗记》。剧本亦为汤显祖所作，乐曲系叶广明所作。

诗人李十郎于元宵节时拾得少女霍小玉遗失的一枚紫钗。他把紫钗送还给了少女，同时爱上了她。不久，与之结为夫妻。当诗人被任为卢太尉的参军后，卢太尉即欲招李为婿，但遭诗人拒绝。为此太尉给李妻写去一封假信，信中伪称，诗人在当地又与他人成婚。李妻对此深表怀疑，并仍然思念着自己的丈夫。一天夜间，李妻梦见丈夫和一位身着黄衫的侠士，但她不知道，侠士为何许人。而她的丈夫又总是受到太尉的监视，看来这一生再也不能重逢了。这时，身着黄衫的侠士来了，他得知了这一不公正的事件后，便运用武力使诗人获得自由，并领他找到了妻子，侠士没有通报名姓便走了。

17.《狮吼记》

在中国，使用"狮"这个字便象征着妇女统治男子。该剧剧本系由剧作家汪廷讷(16 世纪)所作，曲作者人名不详。

诗人陈季常历来极怕老婆。有一天，著名诗人苏东坡邀他约会。当时，一位美貌的歌妓也在场，这就酿成了灾难！陈妻因此而罚他跪在池边，作为这次小小的越轨行为的惩戒。陈季常俯首帖耳，听任摆布。跪了很长一段时间后，他疲劳异常，竟然睡着了。这时，他突然来了勇气，敢在法庭上同他妻子对质。法官对他深表同情，因为法官本人也有同样的遭遇。法官下令押下陈妻，并令皂隶杖责之。可是皂隶竟不敢执行命令，因为皂隶之妻将不会宽恕他的。当法官亲自夺过棍子时，其妻出现了，她对丈夫大发雷霆，法官必须伙同诗人逃跑。两位可怜的先生到土地公公那里去控告妻子对自己的虐待。当土地公公刚作出正确的判决，土地公公的老婆立即出面干涉，所有的男人都被处

罚。最后，诗人被喊醒了。等他完全清醒后，想到，天下的男人，从土地公公到皂隶都惧内，为何唯有我要不怕呢？

18.《窦娥冤》[①]

剧本系剧作家叶宪祖（16 世纪末）所作，曲作者人名不详。

学者窦天章曾对蔡郎许下诺言，以后要将女儿嫁给他作妻。他自己则登程进京，让女儿居住在未来的婆家。没过多久，蔡郎淹毙。窦娥女便孤零零地与年迈的蔡老太一起生活。一天，蔡老太去找一位医生，讨回借给他的钱款。但是，医生意欲赖账，要将老妇杀了。幸运的是张老与其子经过，救起老妇。但张老要求，老妇应嫁给他，窦娥女应嫁给他儿子作为报答。窦娥女对此却不答应。后来，老妇染疾，窦娥女为她熬羊肉汤。此时，张子意欲毒死老妇，然后强奸窦娥。为此，他偷偷地将毒药掺入汤中。但不是蔡老太，而是张老喝了羊肉汤。张老因此死了。张子控告窦娥女谋害了他的父亲，窦娥女因此被判死刑。行刑那天，本是太阳当空，突然之间飘起鹅毛大雪。为此，法官进行复审。窦娥女在最后一刻终于获救。

（在先古典戏曲中，这一题材被处理成悲剧。窦娥女被处死刑。以后，在她父亲——他在此间升任为两淮提刑肃政廉访使——的过问下才得到昭雪。）

---

① 《窦娥冤》全名为《感天动地窦娥冤》，元・关汉卿所作杂剧剧本。明・叶宪祖据此改编为传奇剧本《金锁记》。剧中情节改为窦娥之夫未死，窦娥临刑得救，最后父女夫妇团圆。作者简介《金锁记》剧情，但仍沿用杂剧剧名《窦娥冤》。——译注

19.《红梨记》

剧本系剧作家徐复祚(16世纪)所作,曲作者人名不详。

书生赵伯畴有个"美公主"的雅号。女子谢素秋听说后,倾慕不已。可是,当时她被奸诈的王丞相所拘留。由于北方民族的入侵,京城被毁,谢素秋投奔了某县县令,而当时书生也抵达了该地,两人同住在县令的花园里。县令担心书生学习会不用心,因此关照说,万一书生看见她,请她不要将自己的真姓实名告诉书生。一天夜里,她在一间亭子里碰巧与书生相遇,书生爱上了她。第二天夜晚,谢素秋去看望书生,并送他一朵红梨花。因为书生耽于情爱,县令派了一名老妇,前去劝说书生,让他赴京赶考。当老妇一见到红梨花,顿时放声痛哭,因为老妇的儿子就是因为一个妖女送给了他一朵红梨花而死的。老妇一五一十地给书生讲述,那女妖长得如何如何。书生惊恐不已,并立即前往京城。当他顺利地通过殿试以后,才又会见了谢素秋。书生在她面前,仍然感到异常恐惧。以后他才知道,所有的一切只不过是个编造的故事。

20.《燕子笺》

剧本系剧作家阮大铖(17世纪初)所作。曲作者人名不详。

书生霍都梁爱上了名妓华行云,把自己和华行云描在了一幅画上。他请人为画装裱,因裱匠的疏忽,被误送至礼部尚书家中。尚书之女景慕画上英俊的男子,遂题词于笺以寄意。有词之笺又恰为一燕衔至书生处。以后,书生任某节度之参军,并与

正在节度营中的尚书之女成婚。其间，与书生已经订婚的名妓成为尚书之义女，书生也必须娶她，因为两位妻子都不愿意与书生离别。要在两位妻子之间建立长久的和睦关系，那是很不容易的。

下述唱段摘引自书生画像一出戏。书生一面画一面唱：

> "绝代玉无瑕，为卿卿特地淡扫铅华，半天风韵依然，人面桃花。溪纱绾眉峰，春愁那答。荡凌波鞋弓这些，果然是明妃重画，怎肯学毛延寿批点坏了上阳花。"

21.《西楼记》

剧本系剧作家袁于令（17 世纪中叶）所作，曲作者人名不详。

穆素徽是位受到众人赞誉的歌女，她住在西楼。公子于叔夜爱上了她。但是，于叔夜的父亲对此事却不予同意，并把歌女逐出家门。后来歌女虽被另一富豪用计诱进他家，但她一直爱着公子。当她听说公子因为相思而死，便央求富豪，在他俩举行婚礼以前，为公子作一次祷告，歌女打算在祷告以后便自杀。当祷告进行之时，公子的朋友，一名侠士瞧见了歌女，并把她抢了去。侠士让他的女友穿上歌女的衣服，自己则带着歌女去找公子。这时，富豪却马不停蹄地跟踪穿着歌女衣服的少女，最后少女投河淹死了。

22.《一捧雪》

剧本系剧作家李玉（17 世纪中叶）所作。因李玉是位作曲

家，故该戏的乐曲可能由他本人所作。

学者莫怀古进京时带着无家无业的恶人汤北溪，同路的还有学者的一名老仆和二位侍妾。主人有一只玉杯，称“一捧雪”，给恶人汤北溪观赏。汤北溪立即将此事转告了贪得无厌的宰相。学者只得让人偷偷地做了一只假杯，把它呈送给了宰相。因此，他和恶人都成了显要的官吏。有一次，学者喝醉后，将真情告诉了恶人，后者立即又传话给宰相。这次学者被判罪，并将被杀头。行刑的是学者的一位朋友，著名的总兵戚继光。学者的老仆愿替主而死，这样，总兵放跑了学者。而将老仆处死了。当首级解送进京，恶人汤北溪发现这不是学者的脑袋，因为他对他一清二楚。这时，总兵和侍妾必须在锦衣卫内作出回答。公堂上，恶人注意到侍妾的美貌与窈窕，就对她说，如果她能嫁给他，那他就把这颗假脑袋认作真的。侍女假意应承，恶人也就履行了他的诺言。但恶人在新婚之夜喝醉后被侍女刺死。尔后侍女自杀，被总兵葬于西山。

23.《占花魁》

剧本，也许连同乐曲，都出自李玉（17 世纪中叶）之手笔。

一天，卖油郎秦钟看见花魁王美娘，就爱上了她。遗憾的是卖油郎手头拮据，但他决心积蓄，直到能去看花魁一次为止。一年后，他积得十两银子。这时，他穿上件新衣服前往花魁处。但是，花魁每日陪客，很少在家，他不得不等着她。至半夜花魁方归，并喝得酒气熏天，呕吐不止。卖油郎用新衣袖将呕吐物接住，并精心照料花魁。花魁醒后，抱歉不已。她给卖油郎二十两银子，并劝他好生经营。一天，花魁受一富豪欺凌，被孤零零地

弃置在湖塘边。卖油郎适巧经过，救了她。卖油郎终于赢得了花魁的心。

24.《风筝误》

剧本系剧作家李笠翁（17 世纪）所作，曲作者人名不详。

戚公子请韩书生在他的风筝上作一画。书生却没有作画，而是写了一首情诗在上面。风筝飘落到詹家。詹家有两个女儿。大女儿奇丑无比，相反，小女儿却貌美如花。风筝让小女儿捡到，她也在上面写了一首情诗，作为回答。后来，戚公子取回了他的风筝。其间，书生也做了一只风筝，风筝又落到了詹家，这次，是丑姐姐捡着了。书生到詹家去要回风筝时，被姐姐邀去幽会。幽会时，书生看到姑娘的丑样和淫荡而不得不逃跑。戚公子读了风筝上的情诗后，就爱上了詹家的姑娘，来到詹家，娶了丑貌的大女儿。成婚后，公子对妻子的丑态感到快快不乐，并千方百计想去接近小姨，但是一直遭到拒绝，韩书生通过了殿试以后，继父让他娶詹家女儿为妻，书生拒不答应。因为他对这位姑娘的奇丑与淫荡厌恶至极。可是，继父强主婚事，最终，书生不得不娶了詹家小女。当新婚之夜，新娘含羞地将脸藏在纨扇后面，新郎便以为她想把自己的奇丑掩盖起来，竟独自上床睡觉去了。无辜的新娘觉得受到了巨大的侮辱，并感到无限的悲伤，就跑回到她母亲身边。母亲回来说出了真相，此刻的韩书生真是欢天喜地的了。

25.《醉菩提》

剧本系剧作家张大复（17 世纪）所作，曲作者人名不详。

新出家的佛教徒道济竟然不羞不愧地无视佛教的一切习俗。他没有一次能像一个教徒所必须做到的那样安静地打坐。一位僧人启导他，但他还是屡屡从蒲团上跌下来，对他真是一筹莫展。按佛教规定，教徒不得饮酒，不得食肉，不得与女人交往，但他却无所不为。有一次，他竟把直裰充作酒家的典押品，以换酒喝。还有一次，他与一个妓女相识。在回寺入寝以前，他一直规劝这个女人，直至她改变了态度，也当了一位虔诚的佛教徒为止。以后，他在半道上遇到一位按照运数将要遭雷电击毙的男人，因为后者想临终能看上老母一眼，道济因此把他裹在褊衫里救了他。当他结束了世俗的事业后，便归进了西天。虽然道济并没有尊崇所有的礼仪，但他却有一颗圣洁的佛教徒的心。

26.《长生殿》

剧本系剧作家洪升(18 世纪初)所作，乐曲由洪升的同代人徐灵胎所作。

天宝皇帝(公元 712—755 年)爱上了漂亮的宫女杨玉环，并封她为贵妃，两人真心相爱。一天夜间，他俩对着牛女星盟誓，将永不分离。贵妃的一个哥哥，因为兄妹关系而出任宰相。由于杨兄的过失，引起了暴乱。皇帝不得不偕同整个皇族出逃。半途中将士们杀死了宰相，并提出要求，在与叛乱者作战以前，必须先处死贵妃。起先，皇帝不顾如此鼎盛的王朝即将遭到灭顶之灾的危险，不肯接受上述条件。但是贵妃十分清楚，出路只有一条，那便是自尽。贵妃自缢后，皇帝退了位。并把皇位传给了儿子。他还一直怀念着与贵妃立下山盟海誓的长生殿，并日夜思念杨贵妃。他还让方士搜寻贵妃的阴魂。最后，皇帝在牛

女星的帮助下，在天上又与杨贵妃相会。

27.《桃花扇》

剧本系剧作家孔云亭作于1706年，乐曲由当时的一位有名的演员所作。

年轻的诗人侯朝宗爱上了名妓李香君，并送她一把扇子作为彼此永远相亲相爱的信物。当时，最昏庸的君王统治着中国。因为诗人敢于直言，而不得不出逃。此间，有一权贵意欲强奸香君。但是，香君以损毁自己的容貌而获得自由。她的鲜血溅落在诗人送的扇子上。诗人的一位朋友以此绘出一幅桃花图。后来，名妓又将团扇托人赠还给诗人，以做纪念，再后，诗人想拜访香君时，她已作为皇帝的歌姬入宫了。诗人悲伤万分，因为他将再也见不到她了。明朝(1368—1643)灭亡以后，诗人和名妓在一座庙宇内邂逅。因为香君不愿为新的异族统治服务(当时，中国被满洲人占领)，因此，他俩放弃了世俗的爱情，双双出家，男的当了和尚，女的当了尼姑。

下述唱段摘引自诗人的朋友画扇的那出戏。当名妓看到画，即唱道：

"一朵朵伤情，春风懒笑；一片片消魂，流水愁漂。摘的下娇色，天然蘸好，便妙手徐熙怎能画到，樱唇上调脂，莲腮上临稿。写意儿几笔红桃，补衬些翠枝青叶，分外夭夭。薄命人写了一幅桃花照。"

(在中国，桃花被认为是不幸妇女的象征，因为桃花的开花

期极短。)

28.《西厢记》

剧本系剧作家王实甫(13世纪)所作,但乐曲于1784年才由叶广明所作。

在一座寺院里住着崔相国一家,有母亲,一个女儿,一个小儿子,一个年轻的丫鬟。寺院的西厢房住着一位姓张的书生。他爱着崔家的姑娘。一天,寺院遭一群贼兵围困。他们要求交出崔家漂亮的姑娘,否则就将寺院烧成灰烬。于是,崔母散布说:"但能退得贼兵者,愿以小姐妻之。"书生应允了此事,便给好友、一位将军写了信。将军率领部队将贼兵打散。这时,崔母却自食其言,书生因此而非常生气,并感到不胜惆怅。此间,姑娘也爱上了书生。他俩经常秘密地在西厢房幽会,而由丫鬟在门外放风。当崔母发现了这一秘密后,就棒责丫鬟,因为她认为是丫鬟诱坏了她的女儿。崔母要求书生立即前往京城应试,入试后方能与其女儿成婚。一对情人悲痛万分,不得不离别。

下例唱段摘引自崔母殴打年轻的丫鬟一出戏。丫鬟一面唱一面骂小姐:

> "你绣纬里效绸缪,倒凤颠鸾百事有,我在窗儿外几曾轻咳嗽,立苍苔将绣鞋儿凉透。今日个嫩皮肤倒将粗棍抽。姐姐呵,俺这般殷勤的着甚来由?"

29.《蝴蝶梦》

剧、曲作者人名均不详。估计该剧产生于18世纪。内容是

关于伟大的哲学家庄子(约公元前350年)的传说。

庄子路遇一个妇女,她正执扇扇坟。庄子便问她扇坟的原由。妇人答,丈夫刚死不久。因为她曾答应过他,只有等他的坟土干燥以后,她方能重新嫁人。眼下,她要借助扇子之力,尽可能使坟土干得快些。当时,庄子已是半神之人,他令神怪将坟水收干。妇人赠扇与他,以示谢意。庄子回家后,即将事情的始末告诉了妻子。并给她看了扇子。妻子对那个妇女表示愤慨,并将扇子毁了,因为这个女人太不忠诚了。但是庄子却并不相信,妻子在将来真能忠诚于他。为此,庄子在一天佯装病死,他被入了殓。然后,他变成一位年轻俊美的王孙,作为庄子的朋友前来拜访。庄妻确确实实爱上了这位王孙。可是,王孙突然之间旧病复发,而对他有助的药方只有一个,即人脑。人脑是不易搞到的。庄妻问他,死人之脑对他是否也有用。王孙答道:"行,只要死人未过百日即可。"为此,庄妻持斧直奔灵柩。当她刚刚劈开棺盖,庄子一跃而起,并责问她:"为何持斧开棺?"庄妻因此而羞愧自杀。庄子对尘世也感到厌倦,他永远隐去了。

《蝴蝶梦》这一戏名摘出自《庄子》一书的一段故事:

> "昔者庄周梦为蝴蝶,栩栩然蝴蝶也。自喻适志与!不知周也。俄然觉,则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶与?蝴蝶之梦为周与?周与蝴蝶则必有分矣,此之谓物化。"

30.《四弦秋》

剧本系剧作家蒋士铨(18世纪)所作,曲作者人名不详。

著名的诗人、高官白乐天(约公元820年)因在京敢于直言

被贬为江州司马。白乐天在江州备感寂寞孤独。两年后方始稍得宽慰。一天晚上，白乐天邀了两位朋友乘船游玩，听得从一叶小舟上传来琵琶声。他即请歌妓上船，并请演唱一阕。歌妓边唱边弹，讲述了她的生活经历：她曾是京中一位著名的歌妓，后来嫁给一个商人，而商人总是远出在外，因此她感到不胜寂寞。诗人听了琵琶曲后，悲泣不已，因为他忆起了年轻时在京城中的生活。他与朋友分手后，回家就写下了著名的《琵琶行》。

下述唱段描绘了歌妓的才智。是诗人听了她的一段演奏后唱的：

> “玉笋斜飞处，珠盘乱落来，似雨声点滴，泉声带。似人语凄凉，莺声赛，似军声杂沓，刀声快。看信手低眉情态这，切切嘈嘈说不尽心中无奈。”

附　录〔二〕

作者生平简介

我，王光祈，1898 年[①] 8 月 15 日生于四川成都，是孔子的信徒。1913 年 3 月毕业于成都的成都中学，然后前往北京。在北京一所国家承认的大学[②]里学了四年法律，1918 年 7 月 8 日毕业于该校。1920 年 6 月作为上海最老和最大的报纸《申报》的通讯员抵达德国。以后，从 1922 年起攻读音乐学，并在柏林随一位德国私人音乐教师学习小提琴和音乐理论。1927 年 4 月 28 日入柏林大学，并以音乐学作为主课攻读达 7 个学期之久（曾从师于教授霍恩博斯特尔、教授舍尔林、教授沃尔夫、教授萨克斯诸先生）。其间，我为中国的出版社撰写或翻译了近 30 册书，其中 14 册为音乐学著作。我还用西文为《汉学》杂志（1927、1928、

---

① 此处原文如此。近年经有关学者考证，王光祈的准确生年应为 1892 年 8 月 15 日。——译注

② 即北京中国大学。——译注

1930)和《大英百科全书》(*Encyclopaedia Britannica*)和《意大利百科全书》(*Enciclopedia Italiana*)撰写了一些音乐史的文章。1932年任波恩大学中文讲师,并在该校旁听教授席德迈尔先生的课程达3个学期。

译者附注

本文是王光祈先生客居欧洲时用德文写成的博士论文。论文的德文本曾于 20 世纪 30 年代传入国内，但后来遗失了。1981 年，中国艺术研究院音乐研究所又从日本的岸边成雄先生那里得到了德文复印件。这篇译文就是根据复印件翻译的。本译文最早发表在《音乐学丛刊》第二期（文化艺术出版社，1982，北京），后来又分别收入王光祈的各种文集中。

在翻译过程中，曾得到廖辅叔等先生的指教。在此一并表示衷心的感谢。

由于译者水平有限，译文中难免有各种错误和不当之处，敬请读者批评指正。

金经言

2009 年 4 月 30 日



精神薪火
学统重构

上架建议◎艺术 · 历史

ISBN 978-7-5463-0951-4



定价：32.00 元